CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

651-652

septiembre-octubre 2004

DOSSIERS:

La literatura hispanoamericana en traducción

Argentina: inmigración española y cultura

Charles Tomlinson

T.S. Eliot: significado y metamorfosis

Antonio Díaz-Cañabate

Eugenio d'Ors, genio e ingenio

Francisco Sanabria Martín

Pobreza y desigualdad en el mundo

Entrevistas con María Kodama y Fernando Charry Lara

Cartas de Macedonio Fernández y Xul Solar

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 028-04-001-X

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

651-652 ÍNDICE

DOSSIER
La literatura hispanoamericana en traducción

SUZANNE JILL LEVINE
El boom: *Una perspectiva norteamericana* 9
GERALD MARTIN
La experiencia de traducir Hombres de maíz 25
ALFRED MAC ADAM
Delito por traducir el cha-cha-cha 37
CECILIA MANZONI
Fernando Vallejo y el arte de la traducción 45
LÁSZLÓ SCHOLZ
Variaciones canónicas 57

DOSSIER
Argentina: inmigración española y cultura

JOSEFINA PONTORIERO DE BAGLIVO
Aportes de los religio españoles a la cultura para el desarrollo 69
MADELEINE ZACHARIAS
Buenos Aires desde la pequeña aldea a la ciudad 79
ÁNGEL O. PRIGNANO
Aportes españoles al desenvolvimiento de la industria y el comercio de Buenos Aires 89
LILY SOSA DE NEWTON
Las mujeres españolas en la Argentina 97
TOMÁS CALELLO
La influencia hispánica en la génesis del tango 105
YOLANDA ARELLANO
Adelantos españoles en la matemática argentina del siglo XX 113

PUNTOS DE VISTA

CHARLES TOMLINSON
T.S. Eliot: significado y metamorfosis 123
JOSÉ RIVERO
Juan Benet: proyecto y cartografía 147
MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ
El tricentenario de Luis de Góngora en el Río de la Plata 155
RITA GNUTZMANN
Acerca de los diarios de Julio Ramón Ribeyro 171
ANA RODRÍGUEZ FISCHER
Julio Camba, coleccionista de países 183
EDUARDO MOGA
Las canciones malgaches de Parny 195
ÉVARISTE PARNY
Canciones malgaches 199
FRANCISCO SANABRIA MARTÍN
Pobreza y desigualdad en el mundo 207

CALLEJERO

CRISTINA CASTELLO
Entrevista con María Kodama 219
ANTONIO DÍAZ-CAÑABATE
Eugenio d'Ors, genio e ingenio de nuestra Villa y Corte 231
SAMUEL SERRANO
Entrevista a Fernando Charry Lara 237
CARLOS GARCÍA
Macedonio Fernández y Xul Solar: cuatro cartas inéditas 245

BIBLIOTECA

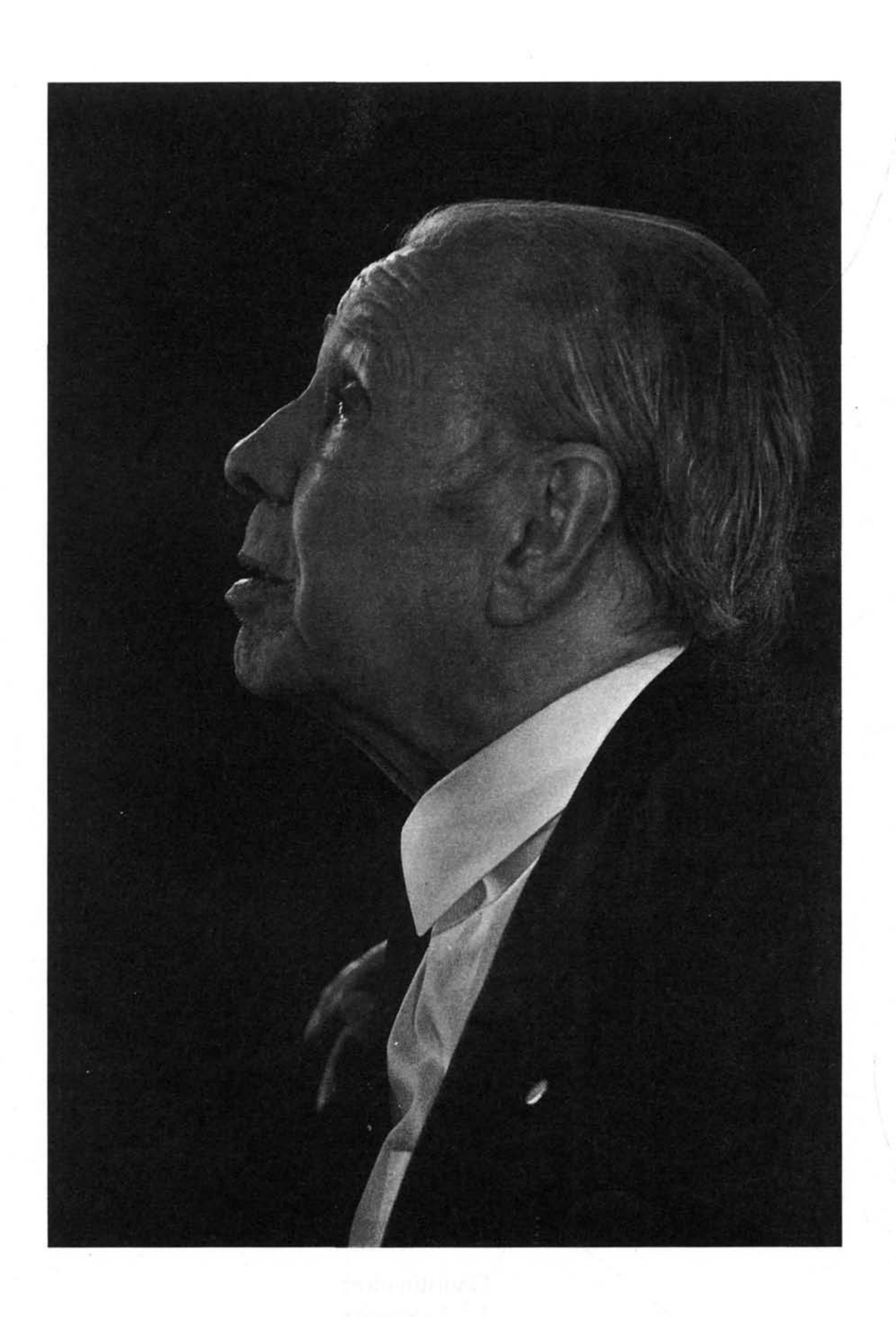
SARAH MARTÍN LÓPEZ
Tupí or not tupí 261
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA
Un alumbrado epicúreo 264

RICARDO DESSAU
Los soldados de Dios 266
MARCOS MAUREL
Los desastres de la guerra 271
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ
La pared amarilla 274
JOSÉ MARÍA CASTRILLÓN
La piel del poema 277
CARLOS JAVIER MORALES
José Luis García Martín: poesía abreviada 280
JAIME PRIEDE
La verdadera historia del judío errante 283
ISABEL DE ARMAS
Historia de España: nuevas aportaciones 287
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI, RICARDO DESSAU, SAMUEL SERRANO, MANUEL PRENDES:
América en los libros 293

El fondo de la maleta
Elvio Romero (1926-2004) 302

DOSSIER
La literatura hispanoamericana en traducción

Coordinador:
Lásló Scholz



Jorge Luis Borges. Foto de Ramón Puga Laredo

El *boom:* una perspectiva norteamericana

Suzanne Jill Levine

1. Qu'est-ce que c'est le boom?

Entre 1960 y 1970 en los mundos editoriales norteamericanos y europeos hubo una explosión: un nuevo público de lectores –instigados por los años experimentales de los sesenta, el nuevo interés de la época en «el Tercer Mundo», y la revolución cubana– descubrió, tradujo y elogió la literatura latinoamericanas. Antes de los años sesenta, la ficción y la poesía latinoamericana habían sido traducidas sólo esporádicamente; salvo por unos pocos y desperdigados aficionados literarios (como el escritor Waldo Frank) que pertenecían a entornos académicos y editoriales, la vasta actividad creativa de Brasil e Hispanoamérica era *terra incognita*. Hasta un hombre de letras tan sofisticado como Lionel Trilling fue citado por evaluar la literatura del hemisferio sur como de valor estrictamente «antropológico». Aún en 1965, «la resistencia por parte de editores norteamericanos a publicar obras literarias de Hispanoamérica... se debe principalmente al desprecio con que la gente del norte ve nuestros países en el sur, nuestras instituciones, historia y lenguaje»[1].

No nos deja de asombrar a muchos de nosotros que cuando las obras de Jorge Luis Borges fueron ofrecidas en los años cincuenta al distinguido editor neoyorquino Alfred Knopf y su mujer Blanche, los primeros editores estadounidenses importantes en aventurarse por los terrenos desconocidos de la escritura sudamericana, ¡se negaran a publicar al fabulista metafísico argentino! En su lugar eligieron a Eduardo Mallea, un novelista que estaba de moda en el Buenos Aires de entonces, y cuyo libro *Fiesta en noviembre* (que estudié yo como universitaria en el departamento de filología española) había sido publicado por Houghton Mifflin en 1938. Ya en 1940 (como señala Irene Rostagno en su libro sobre la promoción de la literatura latinoamerica-

[1] Ms. 13. *Deborah Cohn cita al venezolano José Antonio Cordido-Freytes en su ensayo* «William Faulkner's Ibero-American Novel Project: The Politics of Translation and the Cold War.» *El ensayo se publicará en* Rethinking the Americas, *editado por Cathy L. Jrade, Earl E. Fitz and William Luis.*

na en los Estados Unidos), Buenos Aires había reemplazado a Barcelona como capital del mundo editorial hispanohablante, por lo tanto era esencial que el matrimonio Knopf encontrara al más nuevo y más importante escritor argentino. Lo que motivó a Knopf a elegir escritores –Blanche había viajado a Sudamérica en los años cuarenta y descubrió para la prensa a escritores importantes como Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimaraes Rosa y Gilberto Freyre– tenía que ver tanto con el «conocimiento circunstancial» (i.e. escritores que aparecieron en el hotel del editor para promocionar su obra) como con la popularidad del autor y los instintos críticos del editor[2]. Ya que los Knopf (sobre todo Blanche, quien dominaba varios idiomas) eran cosmopolitas urbanos, influidos considerablemente por las últimas tendencias en Europa, las inclinaciones existenciales de Mallea y sus personajes aburguesados y alienados le hicieron parecer más relevante y accesible que Borges. Sus novelas agradaron en los cuarenta y cincuenta a un público lector argentino mucho más amplio que las fábulas desconcertantes de Borges, que atraían a un entorno más pequeño de entusiastas artísticos e intelectuales. Después de la publicación de *The Bay of Silence* [*La bahía del silencio*] en 1944, Knopf dio a Mallea todavía otra oportunidad en 1966 con *All Green Will Perish* [*Todo verdor perecerá*]. Llenas de hastío y angustia porteña, las novelas de Mallea fueron traducidas de nuevo, pero como la mayoría de obras extranjeras, se perdieron sin leer entre un público lector disperso en los Estados Unidos, un país que todavía hoy publica relativamente pocas traducciones comparado con los países europeos y latinoamericanos. Sobre el caso Mallea-Borges, Rostagno concluye:

> En retrospectiva, parece extraño que ella eligiera a Mallea como el autor representativo de Argentina en lugar de a Borges. La reputación local y alta visibilidad de Mallea, y la personalidad más privada de Borges pueden justificar este descuido o preferencia. Quizás el hecho de que Borges no escribiera novelas y que todavía no había llegado a la talla que conseguiría con [la re-edición de Emecé] *Ficciones* (1956) también explica por qué su obra no le pareció tan atractiva al editor[3].

Todavía hoy, las novelas son más comercializables que las colecciones de cuentos, y no sólo las traducidas; se puede concluir *a posteriori*

[2] *Véase María Eugenia Mudrovcic: «Reading Latin American Literature Abroad: Agency and Canon Formation in the Sixties and Seventies»* en Voice-Overs, Translation and Latin American Literature, *editado por D. Balderston & Marcy E. Schwartz (SUNY UP, 2002), 131.*

[3] *Irene Rostagno:* Searching for Recognition: The Promotion of Latin American Literature in English *(Westport, Ct: Greenwood Press 1997), 32-33.*

que el asunto más importante es que antes del año 1960, Borges no «representó» la imagen occidental del escritor latinoamericano: no parecía bastante costumbrista o regionalista.

La novela latinoamericana: ¿qué significa? ¿Existe como entidad propia? Cabrera Infante, escritor cubano en el exilio, lo explicó como un término sin referencia inventado para crear publicidad – y que deberíamos en su lugar hablar de la novela cubana, la poesía mexicana, la literatura argentina, etcétera– pero «latinoamericano», ¿qué es? Un término que intenta mejorar los apelativos «hispanoamericano» o «iberoamericano» mediante la inclusión de los otros lenguajes hablados en una minoría de los países, pero que es todavía una designación que refleja (para decirlo en jerga moderna) una visión «eurocéntrica» del hemisferio sur. Jorge Amado, uno de los escritores brasileños más populares (cuyas obras se convirtieron en películas comerciales, particularmente *Doña Flor y sus dos maridos*) también cuestionó la idea de una literatura latinoamericana, un «concepto falso y peligroso», e insistió en que no hay dos personas más distintas que un mexicano y un brasileño y que «nos une lo que es negativo – la miseria, la opresión y la dictadura militar.»[4]

Este cliché, el escritor latinoamericano, parece haber sido más una necesidad de los libreros que una categoría académica, y más todavía una categoría académica que una definición precisa. Pero fue también más un invento del comunismo que de su enemigo victorioso de la guerra fría que, como de costumbre, sólo «capitalizaría» el invento. La novela sudamericana adquirió importancia para los lectores norteamericanos porque en 1959, con la revolución cubana, «América Latina» asumió un papel importante en la política hemisférica y mundial. La novela es «una historia paralela de la época moderna» escribió correctamente Milan Kundera: el escritor de obras de ficción se había apropiado –en esta era escéptica nuestra en donde ya no hay narradores omniscientes, donde la historia son cuentos, donde todas las versiones de la realidad son meras versiones– de la tarea del historiador y el cronista[5]. Por lo tanto, estas «crónicas» como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (publicado por primera vez en 1967) y *La casa verde* de Mario Vargas Llosa (1965), se convirtieron en lectura obliga-

[4] *Editado por Thomas Colchie, «Introduction», en* A Hammock Beneath the Mangoes: Stories from Latin America *(NY: Dutton, 1991), xi.*

[5] *Citando a Kundera en* «The Latin American 'New Novel' in Translation», *por Frederick M. Nunn.* Translating Latin America: Culture as Text: Translation Perspectives VI *(SUNY Binghamton: Center for Research in Translation, 1991), 67.*

toria para, por lo menos, una élite culta de los Estados Unidos y del mundo angloparlante que necesitaba informarse –y también disipar hostilidades y adquirir una imagen más positiva– sobre sus «vecinos» del sur. Instituciones federales y editores altruistas por igual tenían aquí un doble propósito, como muestra Cohn cuando cita a uno de los primeros traductores de la ficción latinoamericana, Harriet de Onís (la mujer del español Federico de Onís, influyente erudito literario y profesor en Columbia University durante los años 1940 y 1950): «Todo escritor latinoamericano que recibe el debido reconocimiento de nuestra parte es un posible aliado»[6]. «El contacto con la cultura y los valores estadounidenses, el cultivo del intercambio de ideas, y una recepción positiva en los Estados Unidos, fue visto por mucha gente como maneras de fomentar la comprensión mutua a través de los escritores latinoamericanos, quienes, por su papel de intelectuales públicos, podrían influir en la opinión pública y, a la larga, idealmente, disminuir las hostilidades dirigidas hacia los Estados Unidos.» (9)

Un lenguaje común es lo que los países hispanoamericanos –en toda su diversidad y riqueza lingüística– compartieron entre ellos, según Carlos Fuentes, prolífico escritor mexicano y principal portavoz de la generación del *boom*[7]. Fuentes observó que «El [ya fallecido] crítico y biógrafo uruguayo Emir Rodríguez Monegal propuso que hay por fin un lenguaje que ha forjado un cierto grado de cohesión cultural en América Latina. Para la generación que surgió en los años cuarenta y cincuenta, el cine constituye una auténtica *lingua franca*, el verdadero *koiné* de este Babel lingüístico donde vivimos»[8]. Aunque el mismo Fuentes se retractaría después para mantenerse en buenas relaciones con los ministros de cultura cubanos (notoriamente con Roberto Fernández Retamar, el mandamás de la Casa de las Américas)[9] y criticaría al uruguayo por promo-

[6] *Deborah Cohn*, «Retracing the Lost Steps: The Cuban Revolution, the Cold War, and Publishing Alejo Carpentier in the United States», CR: the new centennial review, *vol. 3, nº 1 (Spring 2003), 9.*

[7] *Véase, por ejemplo, la introducción y ensayos de Fuentes incluidos en* La nueva novela hispanoamericana *(México: Joaquín Mortiz, 1969).*

[8] *Colchie, x.*

[9] *Véase, por ejemplo, la reciente crítica propuesta por Retamar de* «Infidelidades», *de Fuentes, ensayo publicado en abril del 2003 en la revista mexicana* Reforma. *Retamar, en* «Carlos Fuentes: ¿Mentiras, Ocultamiento, Deseo?» *(mayo 2003) se enfrenta a Fuentes sobre sus mentiras en un artículo recién salido en el* LA Times, *en el cual éste expone que está en contra de Bush y Castro, y que rompió con la revolución en 1966 cuando los cubanos denunciaron a Pablo Neruda por haber asistido a una conferencia de la Asociación PEN en Nueva York. Retamar (citando una carta que Fuentes le escribió desde Paris el 28 de febrero 1967) recuerda a Fuentes que, por el contrario, no rompió con la revolución entonces, sino que intentó jugar a dos bandas.*

cionar a ciertos nuevos escritores, por lo menos asintió convincentemente en los años sesenta que –como Emir Rodríguez Monegal estaba entre los primeros en diseminar– la poesía latinoamericana (Huidobro, Neruda, Paz, Vallejo) abrió nuevas puertas como la fuerza emergente de la vanguardia literaria latinoamericana de los años veinte en adelante. Estos poetas (entre ellos Borges) inyectaron nuevas ideas literarias del surrealismo y modernismo que se concretarían plenamente en la nueva narrativa producida por Borges en los años cuarenta y más tarde en los cincuenta y sesenta por Carpentier, Fuentes, Cortázar y otros que lograron atención internacional a principios de los sesenta. Y aunque la primera latinoamericana en ganar el Premio Nobel de Literatura fue una poetisa – Gabriela Mistral en 1945, seguida por Pablo Neruda en 1971 – fue la nueva ficción la que «lanzó la literatura latinoamericana al escenario global»[10]. El acontecimiento decisivo fue cuando editores europeos del Premio Formentor otorgaron éste por primera vez a Samuel Beckett y Jorge Luis Borges en 1961. «El gran avance», escribió Rodríguez Monegal, «tuvo lugar en los sesenta y fue marcado por la concesión del internacional Premio Formentor en 1961 a Jorge Luis Borges (junto con Samuel Beckett). El galardón reflejó y plasmó, en cierta medida, un reconocimiento definitivo de la ficción latinoamericana como movimiento literario de primera clase»[11]. Siguiendo el ejemplo cultural de Francia –el premio español dio paso a ediciones inmediatas de las obras de Borges en París y un número especial de la prestigiosa revista *L'Herne* fue dedicado al maestro argentino– dos editoriales vanguardistas de Nueva York sacaron casi simultáneamente las primeras ediciones de Borges en inglés. Grove Press, que acababa de publicar *Selected Poems* de Pablo Neruda, traducido por Ben Belitt (cuyas versiones eran excesivamente ornamentadas), publicó *Ficciones* en 1962, traducido por un grupo de expatriados de las Islas Británicas, principalmente Alastair Reid (un escocés) y Anthony Kerrigan (un irlandés) que vivieron en un pueblecito de Mallorca, apiñados en torno al maestro y vate Robert Graves. «Nos pagaron a cada uno 25 dólares», recuerda Reid, «pero para nosotros era un honor traducir a Borges». Y James Laughlin de New Directions –otra casa editorial dedicada a la poe-

[10] *E. Rodríguez Monegal, editor de* The Borzoi Anthology of Latin American Literature, Vol. 2: The Twentieth Century from Borges and Paz to Guimaraes Rosa and Donoso *(NY: Knopf, 1977), 687-89; véase también ERM,* El boom de la novela latinoamericana *(Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972).*

[11] *E. Rodríguez Monegal:* «Preface to the Second Volume» en The Borzoi Anthology of Latin American Literature *(New York: Knopf, 1977), xiii-xiv.*

sía y escritura de vanguardia, conocida por sus ediciones de los poetas modernistas y los *beat,* pero también destacada por ser una de las primeras en publicar a Neruda y Lorca en inglés– también decidió hacerse cargo de Borges, y publicó en 1961 una antología de cuentos elegidos de *Ficciones* y *El Aleph*, junto con ensayos claves, bajo el título *Labyrinths*. Muchas influencias alimentaron la nueva novela, no sólo el modernismo europeo y norteamericano, pero la más importante fue la influencia del sintetizador de aquellas tradiciones, Jorge Luis Borges, considerado por muchos escritores latinoamericanos, entre ellos Vargas Llosa y Cabrera Infante, como el padre de la novela latinoamericana. Borges renovó la sintaxis del castellano cuando introdujo el estilo francés del ensayista Paul Groussac y un inglés conciso e irónico derivado de su lectura de las letras norteamericanas e inglesas. Como escritor, Borges jugó el papel de traductor creativo, explorando posibles mundos lingüísticos, y en el proceso expandió y sintetizó a la vez el idioma de Cervantes.

2. El *boom* de la traducción

Aunque Knopf empezó la ola que acabó por traer a Dutton, Harper & Row (que publicaron a García Márquez y Cabrera Infante), Farrar Straus & Giroux (Carlos Fuentes y Vargas Llosa), Pantheon y muchas editoriales grandes y pequeñas, al nuevo mundo de la literatura latinoamericana traducida al inglés, la institución que impactó por sí sola a este desarrollo de una manera singular y crucial fue el Centro de Relaciones Inter-Americanas [the Center for Inter-American Relations], fundado por David Rockefeller, que ahora se llama La Sociedad de las Américas [the Americas Society]. Según escribió Rostagno:

> Uno de los proyectos del centro que más éxito tuvo fue la creación del programa literario que sirvió como hilo conductor para la escritura latinoamericana de calidad en este país. Su director fue el antiguo representante de la Fundación Inter-Americana de las Artes [the Inter-American Foundation for the Arts], José Guillermo Castillo. El venezolano (que también era artista minimalista y dueño de una galería en Caracas) se desenvolvía cómodamente en el entorno editorial de Nueva York y entre los círculos literarios de América Latina. Viajó al sur frecuentemente para estudiar los ámbitos literarios locales, y al contrario que el matrimonio Knopf, más cauteloso, dio a los americanos la impresión de que la región tenía la riqueza abundante de una literatura fascinante que esperaba ser reconocida.

> A causa de las barreras idiomáticas y la carencia de una red estructurada de casas editoriales sudamericanas, la mayoría de los editores americanos se resistieron a explorar los mercados literarios latinos. El problema más urgente, sin embargo, fue la traducción. En 1968, Castillo montó un programa de traducción para simplificar la traducción de libros latinoamericanos al inglés. (107)

Trabajando con comités que incluyeron a los críticos literarios latinoamericanos Rodríguez Monegal y María Luisa Bastos, el escritor-traductor neoyorquino Alastair Reid, Gregory Rabassa, un traductor ya destacado, profesores de filología española, como John Alexander Coleman, el crítico literario americano John Simon y el poeta Mark Strand, Castillo y sus asesores mandaron informes y reseñas europeas a editores para promover la publicación del máximo número posible de libros. Para ayudar en la promoción de los nuevos libros tan pronto como salían publicados, fue fundada la primera revista en inglés dedicada a la crítica y diseminación de la cultura latinoamericana, *Review*, que todavía hoy publica la Sociedad de las Américas.

Gracias a «El Centro», no sólo Gregory Rabassa encontraría quién editara sus proyectos, sino también una multitud de nuevos traductores –entre ellos yo misma, Helen R. Lane– una prolífica traductora tanto del francés y portugués como del castellano –Thomas Colchie, Margaret Sayers Peden, Alfred A. MacAdam, Edith Grossman, y Eliot Weinberger empezaríamos a publicar la nueva literatura en inglés. Colchie tradujo no sólo a poetas y novelistas brasileños, sino también como agente *freelance,* fue el único responsable de promocionar a muchos escritores brasileños, desde el gran poeta del «Nordeste» João Cabral do Melo Neto hasta los novelistas (entonces) más jóvenes, como Nélida Piñón. Helen Lane, como Rabassa, se hizo cargo de muchos megalibros como *La república de sueños* de Nélida Piñón (Knopf, 1989) y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato (Godine, 1981). «Petch» Peden también abarcó un radio muy amplio, desde la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz hasta los nuevos novelistas como el argentino Abel Posse. Alfred MacAdam, como Peden, Rabassa y yo –profesora de literatura latinoamericana– también ha sido prolífico, traduciendo las novelas de Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Guillermo Cabrera Infante (en diálogo conmigo) expresó una gran admiración por la traducción que hizo MacAdam de la novela corta *El Acoso* (FS&G, 1989) de la primera época de su compatriota cubano Alejo Carpentier. Igual que Alastair Reid, el escritor *freelance* Eliot Weinberger ha hecho traducciones creativas de

poetas vanguardistas, especialmente de la obra de Octavio Paz, pero también de muchos otros, entre ellos la obra extremadamente experimental del año 1919, escrita por el creacionista Vicente Huidobro, *Altazor* (Graywolf Press, 1988). Graywolf, una editorial pequeña, publicó varias obras latinoamericanas de alta calidad, si bien no muy comerciales, bajo su serie *Sur* a finales de los ochenta y principios de los noventa. Al final, como pasa en muchos casos, se les acabaron los fondos.

Las editoriales comerciales no eran las únicas a quienes les interesaba la diseminación de la literatura latinoamericana en aquella época. De hecho, La Asociación Americana de Editoriales Universitarias [the Association of American University Presses] organizó un ambicioso programa en los sesenta con la asistencia de la Fundación Rockefeller –ayuda que posibilitó a la Asociación asumir riesgos en el campo editorial que las imprentas comerciales simplemente no se podían permitir. La Asociación estableció un Comité de Distribuciones formado por prominentes especialistas sobre Latinoamérica, cuyas tareas incluyeron la preparación de una lista de posibles títulos para traducir y ser distribuida a las editoriales miembros de la AAEU [AAUP] y también la revisión de propuestas de estas casas para recibir subvenciones – con las que pagar a traductores– para deducir los costos de publicación de libros específicos. Con los años, se integraron en el Comité eruditos tan distinguidos como Enrique Anderson Imbert y Richard Morse. Entre 1960 y 1966, el programa aprobó la publicación de ochenta y tres libros, con la colaboración de veinte imprentas. Entre los títulos se contaron numerosas obras literarias importantes, como *The Psychiatrist and Other Stories* [*O Alienista*] y *Esau and Jacob* [*Esau y Jacob*] de J.M. Machado de Assis; *Selections of Her Poetry and Prose* de Sor Juana Inés de la Cruz; *Confabulario and Other Inventions* de Juan José Arreola; *The Invention of Morel* [*La invención de Morel*] de Adolfo Bioy Casares; *Dreamtigers* [*El hacedor*] *and Other Inquisitions* [*Otras inquisiciones*], 1937-1952 de Borges; *Recollections of Things to Come* [*Los recuerdos del porvenir*] de Elena Garro; *Selected Poems of Octavio Paz*; *Barren Lives* [*Vidas secas*] de Graciliano Ramos; *The Burning Plain and Other Stories* [*El llano en llamas*] de Juan Rulfo; y *The Edge of the Storm* [*Al filo del agua*] y *The Lean Lands* [*Las tierras flacas*] de Agustín Yáñez.

Es difícil calcular el valor del programa de la AAEU o su legado. Por un lado, fue un importante generador de buena voluntad por las Américas. Por otro lado, a pesar de que el programa coincidió con los primeros años de la entrada de la novela latinoamericana en la corrien-

te dominante internacional, curiosamente, la Asociación no publicó ninguna novela del *boom*. Tal vez, los factores que minimizaron los riesgos de las editoriales universitarias –incluyendo ediciones más pequeñas y costes más bajos– y que les proporcionaron un buen vehículo inicial para crear un público para obras de la región, les resultaron poco indicadas para cumplir con el «bestsellerismo» que definió al *boom*. Ciertamente, muchas de las traducciones no eran del todo satisfactorias, en parte porque estas casas editoriales, para reducir sus gastos, contrataron muy a menudo a estudiantes posgraduados en vez de a traductores de primera clase. Aunque, quizás, el hecho de que la AAEU fuera incapaz de sacar provecho del movimiento se puede atribuir a otro fenómeno contemporáneo: la creciente profesionalización del escritor latinoamericano. Como han detallado numerosos eruditos, el *boom* fue tanto un fenómeno de *marketing* como un movimiento literario, y autores –Fuentes en particular marcó la pauta a seguir a sus compañeros latinoamericanos en los Estados Unidos, además de abrirles muchas puertas– dependieron cada vez más de las redes de contactos y de los agentes literarios en lugar de los académicos para promocionar sus obras (Rodríguez Monegal asumió el papel de embajador literario y crítico a la vez, pero fue una excepción). Es decir, la AAEU, que redactó sus listas de libros recomendados bajo el consejo de eruditos, perdió quizás la oportunidad de publicar novelas del *boom* porque los agentes literarios empezaron a promocionarlas directamente a editores como Knopf y, a medida que pasaban los años sesenta y el fenómeno *boom* se hizo más conocido, a Harper & Row, Farrar & Straus, Pantheon and Grove.

3. ¿Por qué algunos escritores sí y otros no?

Uno de los escritores más dotados, aunque menos extravagante de la hermandad del *boom*, el ingenioso y encantador (ahora fallecido) chileno José Donoso, escribió sus perspicaces y a veces pícaras memorias o «historia personal del *boom*»: «Mirando, como siempre, al fenómeno desde mi punto de vista personal», observó Donoso, «aparece Carlos Fuentes como el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta»[12]. Cuando *La región más transparente* de Carlos Fuentes apa-

[12] *José Donoso,* The Boom in Latin American Literature: A Personal History, *tr. Gregory Kolovakos (NY: Columbia University Press, 1977), 37.*

reció traducido en 1960 bajo el sello editorial de otra casa seria, Farrar, Straus & Giroux, «sus críticos norteamericanos señalaron que era fácil encontrar en el libro la influencia de *Manhattan Transfer* y la trilogía *U.S.A.* por John Dos Passos»[13]. Donoso sintió que sí bien había una cierta «similitud», era una malinterpretación: «La frialdad documental de Dos Passos, su certeza dogmática de que hay una realidad unívoca determinada por las fuerzas sociales y que es suficiente enfocarse en ella a través del ojo de la cámara para poder escribir una buena novela» y la novela de Fuentes, con su desenfrenado lirismo, se encuentran en polos opuestos. Fuentes no sólo fue una figura fundamental como novelista, sino también fue un apoyo generoso y promotor de sus compañeros escritores, de Donoso, y particularmente de Gabriel García Márquez (o Gabo, como llamaban al colombiano sus amigos), cuando era todavía un desconocido, hambriento en un ático de París.

La tal vez más desinteresada figura paterna que hizo mucho para traer a los nuevos novelistas latinoamericanos a la atención de un público internacional fue, de nuevo, el uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Considerado por numerosos escritores y discípulos como el Edmund Wilson de las letras latinoamericanas –para medirlo por un estándar anglo-americano para nuestro público angloparlante– el dinámico Rodríguez Monegal dirigió *Mundo Nuevo*, asentado en París entre los años críticos 1965-1968, donde, por primera vez, lectores de todo el mundo hispanohablante conocieron al nuevo escritor colombiano Gabriel García Márquez, al paraguayo Augusto Roa Bastos, al cubano Guillermo Cabrera Infante, y a un entonces joven escritor argentino, Manuel Puig. Sobre *Mundo Nuevo*, Donoso escribió:

> Esta revista ejerció, durante los años en que con talento y discriminación la manejó Emir Rodríguez Monegal, un papel decisivo en definir una generación. Algunos alegan que no fue cosa de *Mundo Nuevo*, que no fue cosa de Rodríguez Monegal; que el fenómeno, la efervescencia de la literatura latinoamericana de los años sesenta existía, y que *Mundo Nuevo* no creó nada, sino que apenas lo recogió, y «sólo parcialmente», ya que jamás colaboraron en sus páginas ni Cortázar ni Vargas Llosa, aunque aparecían frecuentes críticas y notas sobre las obras de estos escritores. Sea como fuere –y esto no puede suceder por casualidad, sino que tiene que existir una visión personal discriminatoria, un conocimiento del conjunto–, *Mundo Nuevo* fue la voz de la literatura latinoamericana de su tiempo, y para bien o para mal, y con todo el riesgo que im-

[13] *Donoso, 39.*

> plica, estoy convencido de que la historia del *boom* en el momento en que presentó su aspecto más compacto, está escrita en las páginas de *Mundo Nuevo* hasta el momento en que Emir Rodríguez Monegal abandonó su dirección. De todas las revistas literarias de mi tiempo, desde *Sur* hasta la revista *Casa de las Américas*, y haciendo salvedades para las limitaciones necesarias de cada una, ninguna ha logrado transmitir el entusiasmo por la existencia de algo vivo en la literatura de nuestra época y de nuestro ambiente con la precisión y la amplitud de *Mundo Nuevo* a fines de la década del sesenta. (104)

El riesgo que insinuó Donoso, sin atreverse a decirlo explícitamente, era arriesgarse a la desaprobación de la izquierda, de moda cuando salió este libro en los años setenta. Teniendo en cuenta que daba la apariencia de no ser una figura pública de lo más directa, Pepe, como le llamaban sus amigos, se mostró fiel a sus convicciones al hacer esta declaración. Donoso tenía derecho a estar nervioso en su aseveración; Carlos Fuentes –amigo suyo y de Emir– que otra vez quería caer en gracia con los fidelistas, fue de los primeros en desplomarse por las presiones de la izquierda.

Hoy, algunos profesionales dedicados a los estudios culturales de América Latina continúan con la política fidelista de reducir los criterios críticos de Rodríguez Monegal –de leer, evaluar y recomendar a escritores latinoamericanos– a motivaciones políticas, como si sus propios criterios no estuvieran también muy influidos políticamente y favorecieran a ciertas facciones por encima de otras, como revela lo siguiente:

> Es difícil de imaginar cómo sería la literatura latinoamericana hoy en los Estados Unidos sin la intervención y patrocinio del Centro [El Centro de Relaciones Inter-Americanas, hoy La Sociedad de las Américas] durante los años sesenta y principios de los setenta. ¿Qué habría pasado, por ejemplo, si los Estados Unidos hubieran seguido el modelo horizontal de difusión y consagración, como el que siguieron en el campo cultural francés (Molloy; Bareiro Saguier)? Aunque imposible de saber con total seguridad, se puede todavía especular sobre ello: podría decirse que el canon latinoamericano sería un cuerpo más heterogéneo, más diverso, y más abierto de textos (y autores)[14].

Desgraciadamente, la estudiosa que enuncia estas palabras no sólo se equivoca en donde señala la culpa, sino también delega demasiado poder en un solo individuo (Rodríguez Monegal) como único agente

[14] *Mudrovcic, 139.*

en la historia editorial de la literatura latinoamericana en los Estados Unidos. Mudrovcic critica al crítico uruguayo por tener el indudable buen juicio que, de hecho, bloqueó temporalmente la publicación de la truculenta novela del argentino Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*; el informe que mandó Monegal a la casa editorial Scribner's en 1966 vetó al libro por llamarlo «un fracaso distinguido». Lo es. No menciona, sin embargo, que este mismo crítico fue un acérrimo partidario de numerosos escritores que no cuadraron con la imagen de mercado de la literatura latinoamericana, sirviendo de notable ejemplo, otro y mucho mejor novelista de la región del Río de la Plata, el uruguayo y ferozmente izquierdista Juan Carlos Onetti. Si la decisión hubiera sido de Rodríguez Monegal, Onetti, un escritor realista que admiró mucho y quien ha sido abandonado desmerecidamente en traducción, habría sido un «bestseller».

Como acierta Deborah Cohn, parte de los criterios que determinaron cuáles libros de América Latina serían publicados, eran los mismos que se aplicaron también a la literatura «nativa». William Faulkner es un claro ejemplo de un escritor que, aunque manejó las realidades regionales vívidamente, era un «regionalista» que «reflejó valores humanos universales, y cuyas exploraciones del mito del sur fueron reinterpretadas como alegoría de la condición humana en el mundo moderno....»[15]. Mientras en los años treinta había mucho interés en los novelistas políticos y del realismo social, en los sesenta protagonizaron «inquietudes y temas universales». Por lo tanto, escritores como Cortázar, Donoso, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa, cuya obra era regional y experimental, al aprender las lecciones del modernismo y surrealismo en sus lecturas eclécticas que no respetaron barreras nacionales, y después al traducir estas ideas literarias a un nuevo universo literario latinoamericano, eran los escritores que atraerían a un público lector amplio. En efecto, lo que emergió de esta mezcla de realidades regionales y surrealismo europeo fue un nuevo género que daría notoriedad global a la literatura latinoamericana: el realismo mágico.

¿Qué es el realismo mágico? Término empleado por primera vez por el crítico de arte alemán Franz Roh para caracterizar la pintura expresionista de los años veinte, el realismo mágico surgió como una forma culturalmente específica de lo fantástico, de lo que el escritor cubano (y más tarde embajador de la revolución en París) Alejo Car-

[15] *Cohn*, «Retracing the Lost Steps,» *82*.

pentier definió en 1949 como «lo real maravilloso» en el prólogo a su novela *El reino de este mundo*. En este prólogo, Carpentier politiza «lo real maravilloso» cuando lo distingue del «decadente» surrealismo europeo y lo eleva como «nuestra» realidad, es decir, una fértil y exuberante realidad cotidiana donde la magia reside en la misma naturaleza y la visión del mundo de Cuba y otras regiones latinoamericanas.

Con el desenfrenado éxito de *Cien años de soledad*, el realismo mágico llegó a identificarse con lo «auténtico» en y sobre la cultura latinoamericana. No sólo atraería por igual a críticos del *New York Times* y a lectores corrientes, además nuevos escritores de entre los grupos anteriormente marginales pronto se convertirían en las estrellas del realismo mágico, entre ellos escritoras como la chilena Isabel Allende o la mexicana Laura Esquivel, y, en las décadas de los ochenta y noventa, un grupo de escritores latinos estadounidenses como Julia Álvarez, Ana Castillo, Sandra Cisneros y muchos otros. Ya sea porque «abrieron los ojos» a sus propias experiencias culturales híbridas o porque imaginaron que esta ruta les permitiría trascender su marginalidad, muchos de estos escritores de los años setenta, ochenta y noventa se subieron al tren del *Magical Mystery Tour* que ahora forma parte de la corriente dominante.

El realismo mágico como puerta que se abrió para varias escritoras en América Latina, nos lleva a las recientes perspectivas sobre el surgimiento de las nuevas narrativas hispanas. Ya a principios de la década de los setenta, los lectores que ya habían leído *Cien años de soledad* sabían lo que querían de cualquier escritor asociado con lo latino (ya sin distinguir entre la escritura hispana de los Estados Unidos y la escritura de América): el realismo mágico. Este fue el género que presentó las realidades de la región en términos hiperbólicos y surrealistas, el género que pintó la imagen exótica de la América Latina que los lectores encontraron intrigante y entretenida, una vía de escape salvaje, regresiva y liberadora de la monótona vida ordinaria, progresiva e hipercivilizada. Los lectores no estaban buscando una escritura introspectiva, formalmente subversiva o crudamente realista. Por lo tanto, Borges, aunque un escritor profundamente místico y metafísico, y enormemente admirado por grandes figuras de la literatura en los Estados Unidos y en todo el mundo, siempre resultaría un poco inaccesible (hasta en las traducciones de Di Gi) para los lectores que preferían la fórmula del realismo mágico de lo místico. El tipo de misticismo que empleó Borges requirió pensamiento y provocó dudas; sus ficciones postularon una percepción intensificada de lo irreal. Lo irreal, enton-

ces, de García Márquez, parecía relativamente fácil, una entrada automática y feliz en la magia. Y, después de todo, «lo real maravilloso» estaba en perfecta sintonía con la corriente New Age: América Latina representó, de nuevo, a otra América exótica donde lo mágico se entrelaza con lo cotidiano, con curas en pleno sermón que levitan al tomar un sorbo de chocolate a la taza, con gitanos que montan alfombras mágicas, hombres con penes gigantescos, y las mujeres más bellas que ojo humano haya visto.

4. ¿Por fin, más allá del realismo mágico?

El realismo mágico captó una realidad rural –durante las tres siguientes décadas, una estela de imitadores, sobre todo los nuevos escritores «latinos» (es decir, quienes viven y escriben en inglés), hicieron suyos los métodos de García Márquez (o Márquez, como insiste la gente en llamarle) y recuperaron en inglés (o en *spanglish*) los cuentos de sus abuelas y las fuentes folklóricas de supersticiones. Pero, ¿cuáles son los escritores que se están traduciendo y publicando hoy en día en inglés? Tal vez hayamos vuelto al punto de partida: la nueva novela urbana latinoamericana– principalmente los más jóvenes escritores colombianos Mario Mendoza, Héctor Abad, Juan Carlos Botero, Jorge Franco y otros (por no mencionar a los nuevos escritores urbanos de México como Jorge Volpi e Ignacio Padilla, cofundadores de lo que llaman, en parte de broma, la generación «Crack», una continuación metafórica del *boom*)– está volviendo a aquella materia prima: el realismo. En «New Generation of Novelists Emerges in Colombia» [Nueva generación de novelistas emerge en Colombia], artículo de Juan Forero publicado en el *New York Times* (6 abril 2003, 11), Mario Mendoza observó que «la larga sombra de Gabriel García Márquez ha empezado a desvanecerse»: «la literatura de García Márquez es...eminentemente rural, y nosotros, como escritores, nos hemos desarrollado en un medio donde nuestras referencias eran urbanas...». El tráfico de drogas y la violencia callejera son temas corrientes de estas novelas; Juan Carlos Botero, otro colombiano que reside en Miami, explica: «Cuando García Márquez empezó a escribir, el setenta por ciento del país vivía en el campo y el treinta por ciento en las ciudades, pero ahora es al contrario».

Lo que será el futuro de la novela latinoamericana traducida al inglés es difícil de establecer. A pesar de que los editores de hoy en día –en un

mundo que se hace cada vez más pequeño y con un creciente conocimiento de las relaciones entre distintas culturas que ganó importancia en los años sesenta– ya no cultivan el aislacionismo, todavía excluyen con bastante frecuencia de sus listas, que están a merced de presiones culturales-políticas y de mercado (¿tal vez las dos caras de la misma moneda?), a los escritores más importantes. Pero quizás la cuestión que cabe preguntarse es: en el mercado global, ¿sobrevivirá la novela (y no sólo la novela latinoamericana) como innovación y no mera mercancía al ritmo vertiginoso de la tecnología de cara al futuro?

Traducido por K. E. Bishop



Borges a los 22 años

La experiencia de traducir *Hombre de maíz*

Gerald Martin

Preparativos

Descubrí la novelística de Miguel Ángel Asturias (1899-1974) en 1964 cuando leí *El Señor Presidente* (1946) en una biblioteca inglesa y me deslumbró. A la edad de los veinte años me di cuenta de que la literatura podía ser otra cosa –el mundo, otros mundos y, en mi caso, el Nuevo Mundo (a donde fui un año después). Tras haber leído *El Señor Presidente* investigué la trayectoria de Asturias y descubrí que había escrito otras novelas. Una de ellas se titulaba *Hombres de maíz* (1949). En el momento mismo en que leí ese título me di cuenta de que era mi libro. Yo era un joven inglés, romántico al estilo de Hemingway (de ahí mis aficiones a España y los viajes) y con una dosis de Conrad y Greene, todo fusionado con el espíritu de los Rolling Stones y los Beatles, para nosotros la revelación cultural de aquella época. Conocía bien la Península Ibérica pero aún no había viajado a América Latina; algo sabía de Guatemala y pensé que el libro sería un anticipo literario de un viaje a la selva centroamericana y a sus Andes verdes, una especie de *Road to Xanadu* (no andaba del todo equivocado)[1]. También intuí, habiendo leído *El Señor Presidente* y sabiendo que Asturias era un escritor a la vez marxista y mágicorrealista, que la experiencia de leerlo sería a la vez apasionada y esotérica. El libro me cambiaría para siempre, exactamente como, en la novela, la experiencia de seguir los pasos del misterioso correo-coyote Nicho Aquino «cambió de carácter» al arriero socarrón (émulo de Sansón Carrasco) Hilario Sacayón (final del capítulo XVII).

Como estudiante de la literatura hispánica y francesa (futuro bachiller...), tenía muy poco tiempo para lecturas adicionales. Hojeé muy

[1] *El libro de John Livingston Lowes:* The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination *(1927) sobre* The Rime of the Ancient Mariner *y* Kubla Khan *de Coleridge puede representar, para mí, el prototipo de la exploración literaria. (En este caso se trataría más bien de* The Road to Xibalbá...*). Sin embargo, no lo había leído antes de escribir mi libro sobre la novela latinoamericana,* Journeys through the Labyrinth *[«Viajes por el laberinto»]:* Latin American Fiction in the Twentieth Century *(Londres, 1989).*

rápidamente la novela desconocida en la biblioteca universitaria donde tanto me había aburrido en años anteriores. El libro me pareció muy denso, muy difícil pero prometedor como una cadena de montañas vislumbrada de lejos. Años más tarde, después de la muerte de Asturias, el gran poeta Aimé Césaire expresó en palabras inmortales exactamente lo que yo había intuído en aquella primera lectura en el último verso de un poema dedicado a Asturias (*Quand Miguel Ángel Asturias disparut*):

> Miguel Angel rejetant sa peau d'eau bleue
> revêtit sa peau de volcan
> et s'installa montagne toujours verte
> à l'horizon de tous les hommes.

Viajes de reconocimiento

Habiendo leído a Joyce (en el sótano de la biblioteca y con un permiso especial), y habiendo percibido en seguida, si bien nebulosamente, el aspecto polisémico y poliestructural de *Hombres de maíz*, resolví, allí mismo, escoger a Asturias como el tema de mi proyectada tesis doctoral. Pero en vez de viajar a Guatemala, pasé un año en Bolivia; allí compré *Mulata de tal* y *Viento fuerte* y viajé a Buenos Aires donde compré el resto de sus novelas (Losada era su editorial de casi toda la vida).

Volví al Reino Unido, esta vez a Edimburgo. Y allí, en el frío casi insoportable del invierno escocés, empecé a profundizar en la lectura de *Hombres de maíz*. Tuve el inestimable privilegio de conocer a Miguel Ángel Asturias y a su esposa argentina durante dos visitas que hicieron a Londres en mayo y septiembre de 1967, aunque, francamente, el viejo Asturias casi nunca dijo cosas útiles sobre su obra en general y menos sobre *Hombres de maíz*, tan misteriosa para él, se me hacía, como para el resto de los mortales. Pero fue un estímulo humano vital, inolvidable y definitivo. Para mí, entonces y siempre, la literatura era una vivencia: la obra; el lenguaje como experiencia material; el ser humano que lo moduló y escribió; su mundo y su vida; y vuelta a la obra.

Yo era muy joven. Eran los sesenta. Pasé casi un año en México, con dos meses en Guatemala al final. Qué maravilla. Qué turbulencia. Boom (*La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela*, *La Casa Verde*, *Cien*

años de soledad), pre-Boom (*Hombres de maíz*, *Los pasos perdidos*, *Pedro Páramo* y *Ficciones*) y post-Boom («Onda», Sarduy, etc.); y mucha política (París, Checoslovaquia y Tlatelolco, México; la guerrilla latinoamericana, boinas verdes en Guatemala...).

Recopilé muchos materiales en Guatemala que no tuve el tiempo de utilizar. Puse fin a la tesis doctoral en 1970 y busqué trabajo. Ese año visité a Miguel Ángel Asturias en París y le pedí su apoyo para emprender la traducción de una novela que aún no comprendía bien pero que—creía fervorosamente—valía la pena estudiar. Era el libro de la vida; y resultó el libro de mi vida. Como dice el narrador al comienzo de *Maladrón* (1969): «La cordillera de los Andes Verdes, hay para envejecer sin recorrerla toda...»

Para mi gran sorpresa, Asturias estuvo de acuerdo. La editorial norteamericana, Seymour Lawrence, de Boston, me pidió una muestra y le envié dos: una traducción del episodio de la muerte del *chucho* y otra de la muerte de la esposa del correo Nicho Aquino. Fueron aprobadas y me enviaron un contrato. Fui a Estados Unidos, habiendo ganado una beca de investigador visitante en la Universidad de Stanford, con el requisito –bastante improbable, eran otros tiempos– de tener que viajar durante tres meses. (Con la obra de Asturias se anda lejos). Así que, entre septiembre de 1971 y mayo de 1972, hice la traducción[2]. La experiencia es inseparable en mi recuerdo del aire transparente de California, alumbrado por un sol permanente aunque menos radiante sin duda que el de Guatemala. La biblioteca de la universidad era muy superior a las de la generalidad de las universidades británicas y, sobre todo, disponía de un ejemplar del *Diccionario de Guatemaltequismos* (1941-2) de Lisandro Sandoval, referente imprescindible (si bien racista y latinizante).

Cuando estaba a mitad de camino, recibí una carta de un profesor universitario que no conocía, el italiano Amos Segala, del CNRS de la Universidad de París, secretario general de la recientemente formada Asociación de Amigos de Miguel Ángel Asturias. El escritor había donado sus archivos a la Biblioteca Nacional de Francia en París y la Asociación iba a emprender la preparación y publicación de sus *Obras completas*. El profesor escribía a los asturianistas más conocidos para invitarnos a enviar propuestas para editar las principales obras del autor guatemalteco. Yo contesté, «Quiero editar *Hombres de maíz*». Se-

[2] Men of Maize. *New York, Delacorte Press, 1975.*

gala me dijo, aunque con otras palabras, «Imposible, ese libro requiere el esfuerzo de un estudioso de larga experiencia y brillante trayectoria. Usted es muy joven y no es nadie.» Yo sabía que Segala tenía razón. Sin embargo, Asturias (empujado quizás por su esposa) me dio su apoyo y aprobación[3].

La expedición oficial *(The Road to Xibalbá)*

Aquí llegamos al tema. Yo era el editor prospectivo de una ambiciosa edición crítica de *Hombres de maíz*, antes de completar la traducción (que logré terminar en el parque nacional de Yosemite, al iniciar el regreso a la Gran Bretaña en 1972)[4]. Esta conjunción quizás única y de todos modos rara y privilegiada, fue especialmente afortunada porque *Hombres de maíz* es un libro tan denso, tan visionario, tan extraordinariamente complejo, que para hacer una traducción a otra lengua es necesario emprender primero una edición crítica; y para hacer una edición crítica es necesario hacer primero una traducción. Porque –de esto sólo me di cuenta después– no hay mejor manera de llegar a conocer una obra literaria que traducirla, o sea, recorrerla palabra por palabra y redefinirla para deleite de los lectores de ultramar que quieren viajar a otra cultura desde la comodidad de sus sillones; también es difícil conocerla a fondo sin hacer una edición crítica (que es una traducción diferente –una especie de paráfrasis dentro de la misma lengua que implica emprender la ardua tarea cartográfica de explorar y describir cada centímetro cuadrado de su superficie). Si no se hace así –y la verdad es que la vida sólo da tiempo para muy contados viajes de este tipo– lo que hacemos es imaginar la totalidad del terreno a base de una cantidad muy limitada de caminos y perspectivas. Como objetivo es, desde luego, una ambición totalizante y absurda digna de Borges (pien-

[3] *Ver mis tres ediciones críticas de* Hombres de maíz: *en español (París y México, Klincksieck y Fondo de Cultura Económica, 1981; Ediciones Archivos, París y Madrid, 1992), y en inglés (*Men of Maize, *University of Pittsburgh Press, 1993).*

[4] *Envié el manuscrito a Nueva York, por correo, desde Helena, Montana, en mayo de 1972. Dos meses después visité la editorial en un rascacielos neoyorkino para recoger el cheque. Treinta y dos años después escribí la primera versión del presente ensayo en el transcurso de un vuelo de Londres a Pittsburgh. En un par de horas lo estaré enviando a España. Los lectores recordarán que en los primeros capítulos de* Hombres de maíz *los personajes mayas envían sus mensajes por medio de las estrellas, las cuales de alguna manera dialogan con sus glifos, con sus palabras, que son «semillas»; en la sexta parte todos los personajes han sido reducidos a utilizar un correo, también indígena, («ex-maya», quizás), la pobre «bestia descalza», Nicho Aquino.*

so en Pierre Menard; pienso, ay, en Funes...) o, quizás del primer Vargas Llosa (*La Casa Verde*, *Historia de un deicidio*)[5]. En mi caso, para lograr esa sensación de la totalidad, antes de completar la edición crítica, hice eventualmente un viaje a pie por los caminos de la región que es el referente material de la novela, sin engañarme, naturalmente, en cuanto a los diferentes estatutos de, por ejemplo, el San Miguel Acatán de la realidad geográfica y sociológica (en la sierra de los Cuchumatanes al oeste de Guatemala) y el San Miguel Acatán representado en la novela de Asturias.

Esta experiencia pretendidamente totalizante es, de todas formas, una ventaja que yo he tenido, en mi trabajo sobre Miguel Ángel Asturias y *Hombres de maíz* (aunque no garantice, naturalmente, que mis esfuerzos hayan sido ni estéticamente ni científicamente exitosos). Los hispanohablantes no necesitan traducir el libro –no pueden traducir el libro– y así requiere un inmenso esfuerzo para que lleguen al grado de abordaje necesario para conocer el libro a fondo. (Esta limitación no determina, desde luego, que sus esfuerzos sean inferiores a los míos; estamos hablando de horizontes utópicos y objetivos ideales). Además, este libro es, quizás, uno de los dos o tres textos más difíciles de la historia de la literatura latinoamericana. El único rival que se nos ocurre es *Paradiso* de José Lezama Lima, que también es el punto de un *iceberg* inmenso pero en ese caso lo que no se ve de inmediato es, a final de cuentas, y sin menospreciar el tratamiento *sui generis* que les aplica Lezama, un inmenso acervo de materiales grecolatinos o católicos asimilables (aunque no sin dificultad) por cualquier lector docto en cuestiones relacionadas con la antiguedad clásica europea.

En cambio, lo que no se ve pero se intuye en *Hombres de maíz* es la mezcla de un rico tesoro de folclor católico poco estudiado y relativamente desconocido, junto con un inmenso caudal de ingredientes mesoamericanos –tanto «mayas» como «nahuas»– y una extraordinaria especificidad geográfica, botánica, zoológica y antropológica esencialmente guatemalteca aunque desconocida por la inmensa mayoría de los guatemaltecos, sin hablar del resto de sus vecinos latinoamericanos (y esos materiales, huelga decir, tienen sus orígenes no solamente en las más de treinta lenguas que aún se hablan en Guatemala sino en las de otras culturas latinoamericanas, centroamericanas y caribeñas de la época prehispánica). Lo que sólo se va comprendiendo poco a poco es

[5] *Fue Vargas Llosa quien prologó la primera edición crítica de 1981.*

la complejidad casi inaudita del entretejimiento de dichas fuentes. El epígrafe de la novela cita directamente una traducción al español («Aquí la mujer, yo el dormido») de un documento prehispánico nahua (el llamado «Canto de Atamalcualoyan»); y la primera página del texto sigue procesando imágenes nahuas pero también elabora toda una serie de metáforas descubiertas en textos prehispánicos de diferentes culturas indígenas de Guatemala (entre otros, para citar sólo los ejemplos más conocidos: el *Popol Vuh* de los maya-quiché y los *Anales de los xahil* de los cakchiqueles) y Yucatán (por ejemplo, *El libro de los libros de Chilam Balam*). Tan milagroso ventrílocuo es Asturias, tan invisible su trabajo lingüístico, tan sin costura, que sólo una investigación exhaustiva puede descubrir y describir el detalle intrincado de su diseño; y esta tarea no es más que la preparación más elemental, el trabajo arqueológico más indispensable para reconstruir la obra en su totalidad y así facilitar su transporte, su largo viaje –esta vez sin implicaciones imperialistas– a otra cultura.

Análisis y descripción del terreno

Lo cual nos conduce, finalmente, desde la cultura (en sentido etnológico) a la cuestión lingüística. Cuando dije que los lectores hispanohablantes no necesitaban traducir el libro, quizás no estaba diciendo toda la verdad. Más allá de la cuestión de los rasgos culturales enterrados e invisibles, en la versión publicada de *Hombres de maíz* había casi mil palabras que no se encontraban en el *Diccionario de la Real Academia Española* y que yo incluí eventualmente en el glosario de mi edición crítica. Cuando conocí a Miguel Angel Asturias en 1967, también conocí a un joven estudiante guatemalteco en Londres y le pregunté qué pensaba de mi novela favorita, *Hombres de maíz*. Me contestó que había disfrutado su lectura pero que le pareció incomprensible, en parte porque contenía centenares de palabras que él, un guatemalteco bien educado, no conocía. Esas palabras las encontré en el *Diccionario de Guatemaltequismos* de Sandoval, antes mencionado, y en el *Diccionario de Americanismos* de F. J. Santamaría (1942), por no hablar de una inmensa bibliografía de libros de referencia sobre la historia y la cultura centroamericana.

Ahora, para traducir el libro al inglés me pareció que era necesario, inevitablemente, simplificar el texto para el lector común y corriente, educado pero no especialista. Asturias no había escrito un libro «regio-

nalista» en el que distribuyera de manera voluntarista y artificial una sarta de «regionalismos» que, con todo y brindar color local, disonaran dolorosamente con el vocabulario del narrador metropolitano; al contrario, el léxico guatemalteco está perfectamente integrado con el discurso del narrador pero el problema de la accesibilidad siguió subsistiendo y por eso Asturias incluyó un glosario al final de la novela. Ahora, en el caso de la traducción, para la gran mayoría de los referentes léxicos guatemaltecos o centroamericanos no existían equivalentes en la lengua inglesa; obviamente no se podía echar mano de la taxonomía científica –la versión latina– de los nombres de la abundante flora y fauna del texto; a veces aparecían equivalentes antillanos pero ellos también requerían su propio glosario, el cual, por otra parte, demostraría que el traductor estaba convirtiendo la novela en otra novela medio jamaiquina, medio africana, lo cual complicaría en vez de resolver los problemas. Por otra parte, pensando en la solución «auténtica» más obvia (preservar las palabras «no castellanas» en la versión inglesa), el libro ya era –de por sí– suficientemente inaccesible a la cultura angloamericana sin incluir mil palabras españolas y/o guatemaltecas que tendrían que ser referidas a un glosario interminable al final del libro. Mi solución era reducir el glosario guatemalteco-español (incompleto y arbitrario) del mismo Asturias –300 palabras– a un glosario español-inglés de 65 palabras, un glosario que comunicaría la riqueza de las redes de asociaciones lingüísticas sin abrumar al lector condenado de antemano a una experiencia literaria especialmente desorientadora. Puede parecer irónico, sin embargo, que el mismo estudioso que aumentaría el glosario del autor de la novela de 300 a 1.000 palabras para su edición crítica, la hubiera reducido a 65 palabras para la versión inglesa. Son decisiones inevitables pero hay que reconocer que cada traductor haría su trabajo de manera diferente y tomaría decisiones diferentes que después tendría que pagar ante la historia.

Otro problema de peso era cuál de las versiones y registros del inglés utilizar. ¿Qué palabrotas proferiría el equivalente angloamericano (si bien sabemos perfectamente que no existe ningún equivalente) de un indio o un mestizo enganchado en el ejército guatemalteco allá por el año 1900? El traductor, nacido en Londres en una época concreta, era muy consciente de que el libro se publicaría primero en Estados Unidos y, por otra parte, le era evidente que la cultura y la mentalidad del sur de Estados Unidos, si bien no muy comparables, eran mucho más cercanas a la cultura y la mentalidad de la Guatemala rural que cualquier lugar concebible de la Gran Bretaña o sus excolonias. Así

que el *Webster's Dictionary* era más útil que el *Oxford English Dictionary* y fueron novelas norteamericanas las que utilicé para ambientarme cada día antes de proseguir con el trabajo. Dicho lo cual, habría que reconocer que mi versión de la novela es, a final de cuentas, igualmente polifónica, heterogénea y multicultural que la original, aunque –huelga decirlo– de manera mucho menos convincente.

Parecerá irónico pero mi única reserva fue la cuestión del título. La editorial y la mayoría de mis interlocutores norteamericanos querían que se tradujera como *Men of Corn* en vez de *Men of Maize*. Sin embargo, y en primer lugar, *corn* es el término que se utiliza en muchos países de habla inglesa para el cereal que se cultiva de manera predominante en una cultura dada; *corn* significa maíz en Estados Unidos pero puede significar trigo en Inglaterra y avena en Escocia, por ejemplo. Además, pensé que *maize* (propiamente *Indian corn* en inglés) y *maize leaf* suenan mucho más «selváticas» en inglés; y aunque no buscaba añadirle exotismo a un libro ya de por sí suficientemente exótico en el español original[6], tenía bien en cuenta que los maizales de Guatemala están situados en su mayoría en las sierras forestadas del país y no en las praderas planas e interminables del Mid-West estadounidense de donde salen, por arte de magia, nuestros *corn flakes*. Finalmente, con *maize* se establece una aliteración conveniente con *men*, y como traductor me parecía importante aprovechar toda oportunidad de enfatizar el ritmo de la prosa para simular el impacto de la versión original (porque *Hombres de maíz* es, evidentemente, entre otras cosas, un largo poema en prosa); esto no puede lograrse palabra por palabra ni frase por frase pero es posible buscar la equivalencia de los párrafos y del conjunto. (Ver Apéndice) Como siempre, se trata de escribir otra novela para escribir la misma novela o, por lo menos, escribir la misma novela de otra manera para hacerle justicia. *Men of Maize* no tiene la sonoridad de *Hombres de maíz* pero «promete» sonoridad, mientras que *Men of Corn* no solamente suena anticlimático sino que tiene asociaciones indeseables. (*Corny* en ambos lados del Atlántico también tiene el significado, apropiadamente, de «trillado», y se refiere especialmente a los chistes –así que *men of corn* podría sugerir, por ejemplo, Abbott and Costello). En cambio, *maize* tiene un homónimo,

[6] *Ver mi «Translating García Márquez, or, the Impossible Dream», in D. Balderston and M. Schwartz (eds):* Voice-Overs: Translation and Latin American Literature, *State University of New York Press, Albany, 2002, pp. 156-163. El ensayo demuestra que los traductores angloamericanos exotizan la obra de García Márquez hasta en los títulos de sus novelas.*

maze, que en inglés significa «laberinto»; haberlo aprovechado en instancias concretas habría sido un abuso, naturalmente, pero no se puede negar que como asociación inconsciente, tratándose de la literatura latinoamericana y tomando en cuenta las infinitas complejidades de esta novela, nos da un trasfondo «topográfico» más que apropiado.

La apropiación ilegal del territorio

Finalmente, lo indecible. Los traductores están acostumbrados a tal concepto porque lo confrontan todos los días; es más, lo confrontan todas las palabras, por así decirlo. Pero si esta realidad les provoca una angustia permanente, hay otro concepto que también es indecible (aunque de otra manera), que les da una alegría permanente, una enorme satisfacción indirecta y quizás indecente, pero también real y extraordinariamente concreta: la experiencia de escribir una obra maestra. Yo soy un estudioso medianamente inteligente y moderadamente competente (es una suposición) pero como escritor creativo soy medularmente mediocre. Sin embargo, después de traducir *Hombres de maíz*, durante los treinta años transcurridos desde que traduje *Hombres de maíz*, he vivido con la íntima convicción de que soy un hombre que ya escribió una obra maestra[7]. Cuando leo el texto en inglés reconozco la novela (quién sabe si porque «recuerdo» la versión original española) y me consta que es una de las grandes novelas del siglo veinte. ¡Y cada una de las palabras, todas las palabras, son mías!

Hace algunos años escribí un ensayo sobre Rafael Arévalo Martínez, quizás el escritor guatemalteco mejor conocido antes de la aparición de la figura gigantesca y monolítica de Miguel Ángel Asturias. Arévalo es conocido sobre todo por su inmortal cuento «El hombre que parecía un caballo» (1914), el cual, basado en su relación con el *poète maudit* colombiano Porfirio Barba Jacob, es infinitamente superior a cualquier otra composición suya y, también, irónicamente, más famoso que cualquier composición escrita por la inspiracíon de su cuento. Concluí, entonces: «Confesándolo todo, sólo que oblicuamente, [Arévalo] se hizo invulnerable. Y como Boswell con Johnson, se sirvió de su relación con una personalidad mucho más radical e incluso legenda-

[7] *También he traducido otras novelas pero ya que no me parecen obras maestras en español, no me han dado la misma satisfacción en inglés; aun así, su relectura me brinda una satisfacción modesta y discreta...*

ria para producir una obra más famosa y más intensa que cualquier obra producida por el objeto de su inspiración—ese ser, también doble, que [según dijo en un cuento] le prestó la "corporeidad" que faltaba a su "espíritu sin materia agente"»[8].

Naturalmente, pese a la conocida *boutade* de Borges («el original es inferior a la traducción»), los humildes traductores no pueden aspirar a tanto. Pero nadie les puede quitar la íntima convicción, y la inigualada satisfacción, de haber creado (que nadie nos mencione la palabra «recreado») una obra maestra. Hay muchas maneras, reales y simbólicas, de tener relaciones íntimas con otros hombres y mujeres. Pero para decirlo en términos del discurso característico de *Hombres de maíz*, llegar a ser el doble temporal –y a la vez eterno– de un genio escritural, ser su sombra (no diré su *nahual*), apropiarse de su palabra, es uno de los caminos más concretos, y sin duda más estrechos (por no decir mágicos), que se pueden imaginar, para acercarse al espíritu de otro ser humano[9].

APENDICE

Un ejemplo comparativo

Aquí va un breve ejemplo que puede indicar la estrategia global de mi traducción de *Hombres de maíz*:

> La que despachaba lo conocía, si se puede llamar conocer a una persona que sólo se ve de madrugada, entre el sueño que aún está en los ojos a duras penas abiertos y la luz lambiscona del fogón mezclada a la borrosa claridad del cielo. (Capítulo XVI)

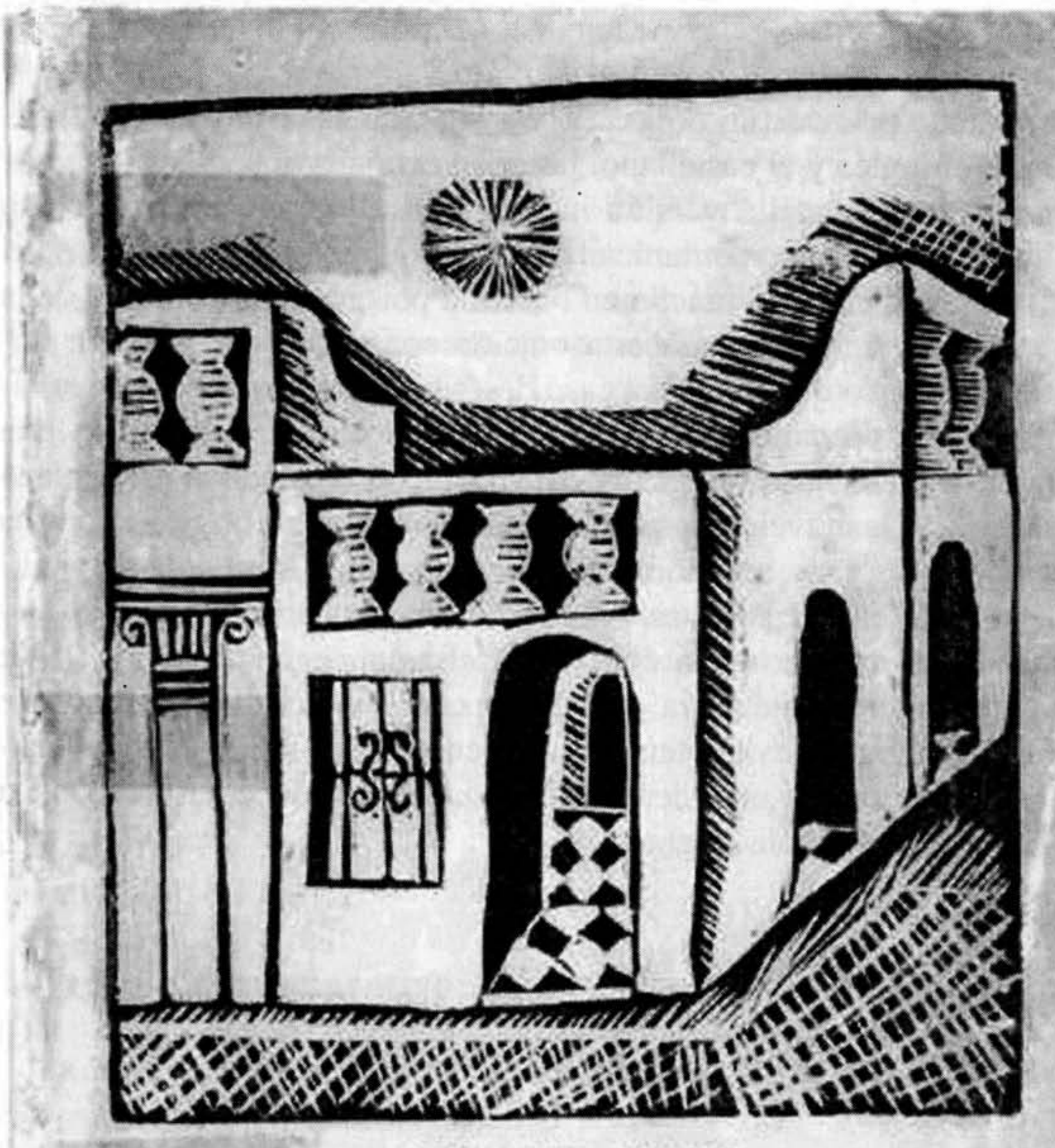
> The woman knew him, if you can call it knowing someone to see them only in the early morning, somewhere between the sleep in your half-open eyes and the foraging light of the fire as it mingles with the blur coming down from the sky. (Chapter XVI)

[8] *«Rafael Arévalo Martínez y la lucha por la vida; o El hombre que parecía un ratoncillo», en Dante Liano (ed): Rafael Arévalo Martínez:* El hombre que parecía un caballo y otros cuentos *(Paris y Madrid, Archivos/Unesco, 1997), pp. 261-291.*

[9] *Ver* Hombres de maíz, *último párrafo del capítulo XVII y primer párrafo del capítulo XVIII, en que Hilario Sacayón y Nicho Aquino reflexionan, desde afuera y desde adentro, sobre el tema de los* Döppelganger *(o, dicho de otra manera, de los nahuales).*

Comentario

Primero, a pesar de las conocidas e insuperables diferencias sintácticas entre el inglés y el castellano, las dos versiones tienen exactamente la misma extensión. La versión inglesa no ha logrado encontrar una metáfora precisa para comunicar el adjetivo *lambiscona*; además, el traductor no se empeñó mucho en buscarla porque en el contexto de la secuencia anterior, llegaba a esta oración con un déficit a la vez lingüístico y rítmico que no es del caso describir. Optó entonces por la introducción de otra metáfora un poco distinta que se relacionara con anteriores (y recientes) imágenes visuales y con la temática «selvática» y dualista de la novela en su totalidad. *Foraging* en inglés significa «buscar» o «hurgar», relacionado sobre todo con la búsqueda de comida, leña, etc., en los bosques. (*Forage,* por otra parte, tiene una relación auditiva muy estrecha con *forge*, «fragua», «herrería», y así se intensifica indirectamente la asociación con «fuego»). También tiene un valor aliterativo evidentemente útil en el contexto y ayuda, finalmente, a producir, no una identidad sino una equivalencia intervocálica con la versión española original.



Primera edición de *Fervor de Buenos Aires,* con portada de Norah Borges

Delito por traducir el chachachá: Guillermo Cabrera Infante

Alfred MacAdam

Según el *New York Times* (el 26 de julio de 2003), los norteamericanos no leen libros en traducción. Este hecho, se supone, refleja la literatura actual y no necesariamente la literatura del pasado desde, digamos, la *Biblia*, pasando por los clásicos, Proust, y terminando con *Cien años de soledad*. ¿Por qué no les interesan las culturas extranjeras a los norteamericanos, hecho realmente inverosímil en un país de inmigrantes? Mucho se ha escrito sobre el ensimismamiento norteamericano, que surge durante, digamos, los últimos treinta años, pues habría que recordar que todavía durante los sesenta era muy popular aquí la llamada nueva novela francesa. Es tal vez la novela del *Boom* que clausura la época internacional norteamericana porque después los norteamericanos se interesan cada vez más por una literatura autobiográfica, por memorias precoces, por literatura de tipo confesional. Los años ochenta son la gran década del «yo», pero, más de una década después, vemos que aquella fascinación prevalece todavía.

La pregunta entonces es, si un autor quiere darse a conocer en el mercado literario norteamericano, ¿qué puede hacer? Hay dos respuestas obvias: depender de la traducción o traducirse a sí mismo. La primera opción es la más fácil, aunque, al parecer, conlleva el fracaso, pero la segunda es la que nos intriga, puesto que evoca el nombre mágico de Jorge Luis Borges y su creación Pierre Menard.

En este contexto hay que recordar también que la mayoría de los autores «latinos» no son bilingües y escriben directamente en inglés. Hay otros casos en que autores que empiezan su carrera en español optan después por escribir directamente en inglés: Isabel Allende y Rosario Ferré serían dos ejemplos. En el corazón oscuro de Londres, sin embargo, vive un cubano exiliado que insiste en escribir en español y traducir sus propios libros al inglés (o al revés, traduce libros escritos primero en inglés, *Holy Smoke* por ejemplo, al español, *Humo sagrado*: Guillermo Cabrera Infante, novelista del *Boom* que rechaza el *Boom)*. Pero, como Borges demuestra en cuentos, ensayos, y en su

práctica como traductor, el que traduce un libro no es sino un lector. Y los lectores, que según Borges producen el significado (o los significados) de los libros, son también los que deforman o ignoran las intenciones del autor: hasta qué punto sea cierta esta noción es el tema de esta nota, una comparación entre las dos versiones de *Delito por bailar el chachachá.*

Guillermo Cabrera Infante publica *Delito por bailar el chachachá* en 1995. Se trata de un libro aparentemente sencillo: tres relatos, variantes de un mismo modelo. En los primeros dos, un adulterio llega a su momento final, pues la mujer decide terminarlo. En el tercero, hombre y mujer se quedan juntos, aparentemente para siempre. El dilema de los personajes nos intriga en las tres instancias, pero cuando terminamos la lectura nos damos cuenta de que la verdadera trama es la de un escritor trabajando en su taller personal. Cabrera Infante manipula dramas humanos para mostrarnos su manera de producir el arte. Su verdadero interés no es la psicología sino la creación de ilusiones por medio del lenguaje.

Nos enfrentamos entonces con dos textos paralelos, uno en español y otro en inglés. En la portada de *Guilty of Dancing the Chachachá* leemos «Translated from Spanish by the author.» Esta pequeña frase es o un ejercicio de modestia autorial o una teoría muy lacónica de la traducción puesto que estas seis palabaras no explican la diferencia entre la versión inglesa y la versión española. Es decir, *Guilty of Dancing the Chachachá* no es una traducción sino un libro nuevo.

Para empezar, *Delito por bailar el chachachá* consiste en una introducción, tres narrativas y un epílogo. *Guilty of Dancing the Chachachá* contiene sólo el prólogo y los tres relatos. Esta diferencia es importante porque los elementos que constituyen la versión en español aluden a textos tempranos del autor, en particular *Un oficio del siglo veinte* (1963), una colección de notas sobre cine escritas por Caín, el pseudónimo usado por Cabrera Infante en 1952 cuando el sistema legal de Fulgencio Batista le prohibe publicar bajo su propio nombre. Aquel libro consiste, aparte de las reseñas, en una introducción y un epílogo en que el autor celebra la vida de su ahora difunto *alter ego.*

Cabrera Infante escribe en un tono sarcásticamente elegíaco en *Un oficio*; su papel en *Delito* es más ambiguo. Esta vez, el encerrar su texto en un prólogo y un epílogo sugiere ansiedad o incertidumbre, como si la obra necesitara una escolta al entrar en el mundo. Este ataque de nervios puede derivarse del hecho de que *Delito* sea el texto más corto publicado por Cabrera Infante como volumen. Al lado de *La Habana*

para un infante difunto o *Tres tristes tigres* estos tres cuentos (el número recuerda los tres cuentos de Flaubert, también digresiones cortas de la novelística) componen un libro pequeñísimo de menos de cien páginas en letra grande. El tamaño, al menos en libros, sí cuenta. El estilo de Cabrera Infante –sus juegos de palabras, sus digresiones– exige espacio, de manera que este trío de relatos es la antítesis de la novela que el autor ha estado escribiendo durante años, «Cuerpos divinos», libro todavía incompleto e inédito.

El tamaño del libro puede explicar por qué el autor envuelve sus relatos en un aparato editorial, pero no explica por qué la traducción al inglés es tan distinta de la versión en español. ¿Por qué desaparece el epílogo (aunque algunos trozos de él reaparecen en el prólogo)? Tal vez Cabrera Infante repensó el libro en inglés y lo adaptó para un lector imaginario no familiar con el resto de su obra.

En todo caso, la introducción original conecta el libro al minimalismo musical: «la repetición de una serie aparentemente inconclusa de sonidos idénticos que parecen diversos porque la memoria musical olvida.» (*Delito*,9) El autor amplifica esta noción:

> La literatura repetitiva trata de resolver la contradicción entre progresión y regresión al repetir la narración más de una vez. Se trata de un juego de narraciones que quiere superar la contradicción entre realidad y ficción. Los fragmentos son autónomos y de igual valor, pero el autor se reserva el derecho de ejercer un cierto determinismo narrativo. Las cosas no son, suceden, pero en literatura autoridad viene de autor. (*Delito*, 9)

Este pasaje, donde la falsa etimología de «autoridad» de «autor» no es sino una voluntad de poder de parte del autor, tiene repercusiones serias para el texto. En las dos primeras narraciones, estamos en La Habana en los años cincuenta prerevolucionarios. Una pareja, adúlteros, está almorzando durante una tormenta, escena que recuerda un episodio de *Tres tristes tigres* (los capítulos xix-xxii) donde Silvestre Isla, el doble del autor, y Arsenio Cué conversan en un restaurante durante una tormenta en un momento de crisis cuando su amistad está a punto de desintegrarse. Aquí la mujer, en ambas variantes, decide que tiene que acabar con la relación.

Es como si el autor estuviera transformando un momento cargado de emoción (tal vez un evento de su propia vida) en ficción al mismo tiempo que permite al lector ser el testigo del proceso, como si estuviéramos delante de una producción cinemática. Estamos mirando el desa-

rrollo de una escena, nos fascina el drama, pero estamos conscientes de la presencia de cámaras. En el primer relato, la pareja sale del restaurante para observar un rito de santería. Allí, una anciana negra pide hablar con la protagonista, y después ésta insiste en volver a su casa. Se acaba la relación. En el segundo relato, el autor-narrador le cuenta a su amante la historia de una turista norteamericana ahogada en una alcantarilla después de una tormenta.

En la versión en español, la vieja le da a la protagonista un consejo moral. El hombre le pregunta qué le ha dicho la vieja:

– ¿Y se puede saber qué te ha dicho la pedagoga?
– Nada. Simplemente me ha mirado a los ojos y con la voz más dulce, más profunda y más enérgicamente convincente que he oído en mi vida, me ha dicho: «Hija, deja de vivir en pecado.» Eso es todo. (*Delito*, 33)

El pasaje paralelo en *Guilty* dice lo siguiente:

«And may I know what the pedagogue had to say?»
«Nothing!»

El lector en inglés nunca se entera de lo que dice la vieja. Las dos versiones contienen misterio: la negra le dice a la protagonista lo que ella misma debe decirse a sí misma. En la versión en inglés, las razones que tiene la protagonista para romper con el narrador son más enigmáticas, más relacionadas con su psicología personal que con la vieja. En la versión en español, las descripciones del rito constituyen, tipográficamente, un aparte, como si derivaran de apuntes que el autor estuviera incorporando al relato. Esta posibilidad refuerza la idea de que lo que estamos leyendo sea la transición desde la vida hasta la ficción. En la versión en inglés, la diferencia entre la descripción y el resto del texto queda atenuada, marcada sólo por la ausencia de una letra mayúscula al principio de la primera frase de la descripción.

En el segundo relato, la traducción inglesa cambia el título, que en la versión española es «Una mujer que se ahoga». En inglés leemos «A Woman Saved from Drowning». Después los cambios se multiplican hasta el vértigo. En el primer párrafo, el narrador señala:

> Except for them [the protagonists] the restaurant was empty, but music was being played at full tilt, in invisible waves, a surf of

sound. Now they were broadcasting *Pecado*, a bolero taken perhaps too fast. The woman was looking at the plain white tablecloth as if it had a pattern. Suddenly the man said:
«Don't look now but they're playing our song.»
«What did you say?»
He pointed at the ceiling.
«*Pecado*, the song of sin.»

Estos adúlteros serán pecadores, pero la canción no aparece en la versión en español, y es el hombre quien fija su mirada en el mantel.

El tercer relato, el único en primera persona, señala un cambio: la historia, de veras no un factor importante en los primeros dos, es ahora un personaje. Estamos en La Habana pos-revolucionaria al principio de la década de los sesenta. Una pareja feliz, ya no los adúlteros angustiados, está almorzando. No tienen la menor intención de separarse; en cambio, piensan casarse. La protagonista, aquí una figura secondaria, es (como en los primeros dos relatos) una actriz que tiene un papel en una obra de Brecht. Tiene que irse al teatro para trabajar, pero volverá. El protagonista se queda en el restaurante o en el patio afuera, leyendo *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly. Mientras lee, lo visitan dos personajes conectados con el régimen de Fidel Castro, figuras que encarnan el momento histórico.

El narrador habla de los efectos de la Revolución sobre Cuba, notando que Brecht ha llegado a ser el dramaturgo más importante para el teatro habanero y que después de terminada la obra público y actores cantan *La Internacional*. De Brecht, el narrador pasa a comparar la visita de Charles Lindbergh a La Habana en 1929 con la visita del cosmonauta soviético Yuri Gagarin en 1961. Lo interrumpe un hombre que ha conocido desde el colegio, ahora director de un hospital. Este hombre se burla de la política del narrador, añadiendo que él y otros intelectuales «burgueses» pronto tendrán que exiliarse. Su próxima visita es otro *aparatchik,* éste más directamente conectado con la cultura y, naturalmente, más peligroso. Los dos debaten la relación entre la música popular cubana y el imperialismo norteamericano. El debate termina abruptamente cuando el narrador señala que el chachachá nació en 1952, el año del último golpe de Batista y seguía siendo popular hasta su caída. La única razón que tiene el *aparatchik* para condenar el chachachá es que se creó antes del triunfo del socialismo en Cuba. La polémica termina, la protagonista vuelve, y el relato llega a su final.

Antes de su encuentro con estas dos personificaciones de la historia, el narrador se describe a sí mismo tratando – sin éxito – de leer a Connolly:

> Mi misal era *La tumba sin sosiego*, un libro que me asaltó entre tomos de derecho procesal y canónico y novelas de olvidados autores franceses de este siglo, en una vieja casa de antigüedades que ahora vendía libros de uso comprados al por mayor a gente en fuga. Me sorprendió tanto aquella fea portada, su aspecto de paperback pretencioso, y el desmedido elogio de Hemingway («Un libro que por muchos lectores que tenga nunca tendrá bastantes» o algo así), que decidí comprarlo al exorbitante precio de diez centavos cubanos y covertirme así, con este golpe decidido que no abolirá el azar de lecturas, en uno de los muchos lectores inútiles que pierden su sosiego intentando colmar la medida de lo posible (pero todos juntos nunca llegaremos a ser, ay, *bastantes*), mientras quedan atrapados por el encanto sin sosiego del libro. (*Delito*, 62)

Un párrafo complicado que incluye una referencia a Stéphane Mallarmé («este golpe decidido que no abolirá el azar»), uno de los autores predilectos de Cabrera Infante. El autor traduce este pasaje así:

> It was *The Unquiet Grave* now. A book which quietly ungraved itself, popping out of treatises of Roman law and novels by forgotten French authors of the last century and manuals of canon law bound in black. It happened in an old antique shop that now sold largely secondhand books bought wholesale from those who are fleeing the country. It surprised me to find such a modern binding with its pretentious paperback look and the bold blurb by Hemingway («It's a book, which, no matter how many readers it will ever have, will never have enough.») that I decided to buy it (a fatal folly) for ten Cuban centavos! Thus I became another of the many useless readers who go down unquietly to an early grave trying to attain the limits of the impossible (all in all we will never make enough), while falling prey to the timeless spell of the book. (75)

El tono es notablemente distinto: La condena de (probablemente) la edición de 1957 publicada por Compass Books con la cita de Hemingway en la portada es igual, pero hay una gran diferencia entre llamar a Hemingway «desmesurado» y audaz («bold»). ¿Y por qué desaparece la referencia a Mallarmé?

Los tres relatos son variantes, de manera que la traducción al inglés del autor es una variante de otras variantes. Juntas, las versiones en español y en inglés constituyen una meditación sobre la idea que Borges formula en su célebre ensayo «Las versiones homéricas»: «el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.» Es

decir, cada vez que leemos un texto lo traducimos, cambiando su significado. En este caso, el autor es su propio lector.

Textos Relevantes:

GUILLERMO CABRERA INFANTE: *Delito por bailar el chachachá,* Madrid, Alfaguara, 1995.

Guilty of Dancing the Chachachá. New York, Welcome Rain P., 2001.

EFRAÍN KRISTAL: *Invisible Work: Borges and Translation.* Nashville, Vanderbilt, 2002.



El coronel F^{co} Borges, abuelo del escritor

Fernando Vallejo y el arte de la traducción

Celina Manzoni

Et cette joie ancienne m'apportant la connaissance
de ma présente misère
Et voici que je suis venu!

Aimé Césaire

Retorno al país natal

Cuando en 1941 André Breton conoció en Martinica a Aimé Césaire y su *Cahier d'un retour au pays natal* supo leer en el poema, más allá de lo que llamó «su poder de transmutación», en qué medida el regreso a la propia tierra suponía un angustioso retorno a sí mismo[1]. Bajo circunstancias totalmente diversas, Fernando Vallejo escribe también su regreso al país de origen esta vez como experiencia de un *flaneur* extrañado que, entre tiroteos, recorre Medellín, la ciudad de la infancia que al mismo tiempo es otra ciudad, una dualidad que se sostiene tanto en su topografía y en las formas de nombrarla (Medellín, Medallo, Metrallo), como en la ambigüedad genérica: «Sí señor, Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer»[2].

A partir de esa sensación de extrañamiento, que en un momento de ira lo lleva incluso a proclamar su extranjería: «Yo no soy de aquí» (16), el narrador de *La Virgen de los sicarios* vagabundea por un territorio incierto que afecta tanto las formas de la sociabilidad como sus marcas de identidad. Entre caminar y conversar se van construyendo los recuerdos; la recuperación del tiempo en la memoria personal y en la memoria histórica instala una tensión entre distancia y proximidad sobre la que se construye el texto. Sin los lazos de familia, de amistad y de sociabilidad en los que alguna vez se basó la pertenencia, este per-

[1] *André Breton: «Un grand poète noir» (Préface à l'édition de 1947), en Aimé Césaire:* Cahier d'un retour au pays natal *[1939], Paris – Dakar, Présence Africaine, 1983.*

[2] *Fernando Vallejo:* La Virgen de los sicarios, *Santafé de Bogotá – Colombia, 1994, p.36. Todas las citas corresponden a esta primera edición; en adelante los números de página van entre paréntesis.*

sonaje anda solo con sus recuerdos; en sus recorridos por las calles de Medellín se mezcla entre una muchedumbre con la que no se identifica y con la que no puede establecer otras relaciones que las del desprecio.

El vagabundeo como estrategia de reconocimiento en medio de la frustración y de una violencia sangrienta e indetenible, instala un pensamiento digresivo en el que anécdotas, recuerdos, sueños, reflexiones, sátiras y diatribas constituyen la sustancia de la narración. Una estructura fluctuante dominada por el extrañamiento y el desamparo tanto en el espacio público como en el de lo íntimo siempre amenazado por el ruido: de la música, de los automóviles, de los tiroteos, de las ráfagas de ametralladora, por el olor de la fritanga, los atentados a la gramática de los locutores de televisión, la banalidad de los relatos de hazañas deportivas, los discursos vacíos de las figuras emblemáticas del Estado. La sensación de vivir a la intemperie afecta a los personajes en la vida privada, en las calles tumultuosas y aun en las iglesias donde el narrador que cree reconocer en la «devoción repentina de la juventud» una prueba del vigor de la institución eclesiástica, se desengaña rápidamente: «a humanidad necesita para vivir mitos y mentiras» (17).

La tematización de la condición de extranjería en la propia tierra al comienzo de la narración funciona casi como coartada: ante la acumulación exasperada de desastres que afectan a la sociedad colombiana, realiza una operación de transposición y traslado: «y el carro a toda desbarajustándose como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se "les" desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir» (8). El pasaje de la forma pronominal de primera persona del plural inclusiva, a la forma de la tercera, que excluye al narrador para incluir a todos los otros en la responsabilidad, anticipa que el retorno al espacio originario no culminará en una recomposición de la unidad perdida («Yo ya no soy yo», 36), ni en un intento de renacimiento sino por el contrario, en un encuentro adelantado con la muerte: «De suerte que aunque siga siendo yo yo ya no tenga nombre» (78).

El extranjero como traductor

Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego.
Jorge Luis Borges

La creación del sentimiento de extrañeza ante el reencuentro se manifiesta retóricamente en la tenacidad con que se propone introducir

principios de orden en un lenguaje que aunque todavía asegura la comunicabilidad, parece amenazado y hasta desbordado por la fluctuación de variantes. El narrador necesita asegurar su dominio sobre el lenguaje no sólo en relación con el pacto de oralidad establecido con el lector, sino en relación con referentes que se le escapan. En la búsqueda de su representación, la propuesta de equivalencias estéticas sostenidas en la perspectiva filológica del narrador que no vacila en presentarse como el último gramático vivo en Colombia: «en este país que fuera de gramáticos, siglos ha» (22), construye una forma de distanciamiento en la que se inscribe la metáfora del traductor.

En sus ensayos y en su propia práctica, Borges vuelve una y otra vez a «las traslaciones literarias» previendo incluso sus posibilidades en el mismo idioma; parte de suponer que existen dos tipos de traducciones: «Una practica la literalidad, la otra la perífrasis». Luego imagina, según estos parámetros, dos versiones de los primeros versos del *Martín Fierro*: «Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela». Aunque ambas resultan ridículas, la broma subraya los lazos entre la traducción y la creación literaria y hasta cierto punto, su apuesta por la perífrasis. Reconoce sin embargo, que una traducción podrá parecer más pobre que su original: «también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes [...]. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor»[3].

Colocado en una situación de relativa disimetría entre referente y discurso, el narrador de *La Virgen de los sicarios* pone en escena los recuerdos y las palabras que los nombran o las nuevas palabras que designan sea viejos o nuevos conceptos. La necesidad retórica de explicar su escritura y de explicar a los sujetos que intervienen en ella lo coloca, como al traductor, ante una serie de opciones interpretativas, lo que Borges denominó: «un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis»[4].

Ese proceso de traducción dentro del mismo código que constituye una escritura siempre preocupada por explicarse crea también un narra-

[3] *Jorge Luis Borges: «Las dos maneras de traducir», en* Textos recobrados 1919-1929, *Barcelona, Emecé Editores, 1997, 256-259.*

[4] *Jorge Luis Borges: «Las versiones homéricas», en* Discusión *[1932], Buenos Aires – Madrid, Emecé Editores, 1986.*

dor en continuo desplazamiento lingüístico. En el inicio del relato la función de traductor resulta fuertemente asimétrica respecto del lector; el texto reposa en una oposición entre saber/no saber que, entre otros efectos de lectura, se propone asegurar tanto lo verosímil como la ideología del relato. Se traducen palabras, frases, modismos, pero sobre todo se traduce una cultura nueva a partir de parámetros todavía vigentes de una cultura extinguida o en vías de extinción. Según ha analizado Susana Romano-Sued, en un mundo donde la importación/exportación de saberes es una operación que se funda en la traducción, no sólo las teorías de la cultura sino la cultura misma «se hallan atravesadas por la problemática de la traducción y del traducir» y la traducción aparece concebida como «pasaje transhistórico entre culturas, lenguas y medios»[5].

Es precisamente en esa zona de pasaje donde se inscribe el carácter nómada del narrador de *La Virgen de los sicarios* quien en la apertura del relato realiza un explícito doble movimiento, casi una contorsión, orientada a cubrir las brechas en la temporalidad. Mientras que por un ademán explícito el «ustedes» remite a un interlocutor contemporáneo en cuya enciclopedia figura el término sicario pero no los globos de papel que se elevaban al cielo en Navidad, por el otro convoca a un hipotético lector representado en la figura del abuelo ya muerto, para quien se traducen en bloque elementos que en su conjugación funcionan como sinónimos de una modernidad, por otra parte bastante devaluada: el tren elevado, el basuco y los sicarios. Por un efecto propio de este tipo de traducciones que se realizan en una frontera idiomática, en los límites entre lo correcto y lo incorrecto, por su mediación se van integrando traducciones de palabras o expresiones que al comienzo se escriben entre comillas como una manera de marcar su falta de pertinencia en el contexto, lo que sería su pertenencia a una lengua extraña. En el transcurrir del relato esa matriz se va modificando y por un proceso de naturalización muchos de los términos nuevos irán perdiendo los signos que los discriminan.

Cuando se propone traducir la imagen del globo y su mecanismo de funcionamiento realiza una analogía con el Corazón de Jesús, una metáfora cultural e ideológica quizás algo alejada de los saberes contemporáneos pero eficaz en la medida en la que desemboca en el

[5] *Susana Romano-Sued: «Traducción de teorías y conformación de identidades discursivas y culturales», en* Club Semiótico, etc. ensayo –teoría– crítica, Espacios de Crítica I, *año 7 – nº 10, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 1999.*

interpretante básico del relato, la sangre derramada: «A él está consagrada Colombia, mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en el pecho abierto el corazón sangrando: goticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo: es la sangre que derramará Colombia, ahora y siempre por los siglos de los siglos amén» (8). Muy lejos de una traducción literal, el narrador amplifica e interpreta creando una serie: sangre-globo-sangre que además culmina en una parodia del lenguaje religioso[6]. Un gesto interpretativo en el que «opera como receptor y transmisor de las contingencias del horizonte literario al que pertenece, funciona [...] como "lector contemporáneo" y obra en nombre de los potenciales lectores previendo –modelando– sus expectativas [...]»[7]. En otras formas menos complejas relativas al orden metafórico de la traducción predominan en el relato expresiones «como», «o sea», «o mejor dicho» y también otro procedimiento que consiste en la acumulación de desplazamientos en el interior de la frase: «Nosotros teníamos uno [un Corazón de Jesús] en la sala; en la sala de la casa de la calle del Perú de la ciudad de Medellín, capital de Antioquia«. La sucesión de *sala-casa-calle-ciudad-capital* crea un efecto intensificador de la traducción como traslado lo mismo que el recurso a la repetición de una misma palabra en un caso con el valor de interjección y en el otro de verbo conjugado como imperativo: «Y ni eso, vaya: vaya a la Catedral o Basílica Metropolitana para que vea rufianes fumando marihuana en las bancas de atrás» (12).

El conjunto de esos procedimientos de escritura, reescritura, traducción y asimilación va realizando en la inestabilidad del lenguaje una forma de violencia que recupera con un sentido diferente las variantes de la velocidad, la fugacidad y el desperdicio que caracterizan de manera implícita el tipo de cultura fragmentaria que relaciona a Alexis con la televisión: «a ver qué agarra para dejarlo ir» (26). En ese recorrido va dando cuenta también de las nuevas modalidades en las formas de la religiosidad que afectan a las imágenes religiosas trasladándolas,

[6] *La consagración de Colombia al Corazón de Jesús es parte de una tradición política y religiosa que el escritor colombiano Rodrigo Parra Sandoval resignificó en* El álbum secreto del sagrado corazón, *México, Mortiz, 1978. Entre las numerosas representaciones plásticas, la tapa del catálogo de la exposición:* El corazón sangrante *(The Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., 1991), reproduce la obra* El cordero de Dios *del siglo XIX en la que el autor anónimo representa un corazón coronado de espinas que derrama sangre en una fuente de la que beben unas ovejas.*

[7] *Susana Romano-Sued:,* Crítica y traducción: Babel en la biblioteca, *Cuadernos de Literatura núm.16, Carrera de Literatura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA, La Paz – Bolivia, 1998.*

poniéndolas fuera de lugar, desubicándolas: ante el fervor que suscita la Virgen de Sabaneta entre los sicarios, el narrador no tiene respuesta para su pregunta: «¿Cómo fue a dar María Auxiliadora allí?» (10). El reconocimiento de los espacios desata un reconocimiento de la lengua: espacios revisitados equivalen a lengua revisitada. En ese movimiento, la conciencia lingüística o filológica del narrador, lo que llama su «manía políglota», lo lleva a la traducción de la jerga de las comunas y con ella de la letra del vallenato titulado «La gota fría» que dice: «Me lleva a mí o me lo llevo yo pa que se acabe la vaina» y que quiere decir: «me mata o lo mato porque los dos, con tanto odio, no cabemos sobre este estrecho planeta». Una perífrasis que le da pie para ironizar acerca de las razones de su popularidad.

Cuando Vallejo adopta la arriesgada decisión estética de dar cuenta de la jerga de las comunas recoloca en la cultura latinoamericana un problema que la narrativa de los sesenta parecía haber dado como superado. La opción por una retórica de la traducción de la misma lengua en el interior del texto, no literal sino interpretativa, su uso audaz y muchas veces ingenioso de la perífrasis, amplía los límites del conocimiento del español hablado en el continente y consigue evitar el glosario que, agregado al final, fue uno de los riesgos más denostados de la antigua novela regionalista. Con la eliminación, aunque parcial, de las comillas tan discriminantes como la cursiva, sus elecciones resultan funcionales al desafío narrativo que suponía dar cuenta de una lengua y de una sociedad en transformación violenta[8].

El narrador como gramático

La opción por un narrador gramático vuelve inteligible la deliberada decisión del autor de escribir en colombiano y se realiza en el texto en una compleja relación entre oralidad y escritura. Los desplazamientos y los veloces cambios de registro entre las dos modalidades a partir de denotar la relación de Alexis con la lengua: «No habla español, habla en argot o jerga», abren el camino a la explicación: «En la jerga de las comunas o argot comunero que está formado en esencia de un viejo fondo de idioma local de Antioquia, que fue el que hablé yo cuando

[8] *En ese sentido, su proyecto literario resulta superador de los alcances de una literatura testimonial que no consigue trascender pese al mérito de la investigación que los sostiene. Véase Alonso Salazar J.:* No nacimos pa'semilla, *Bogotá, CINEP –Corporación Región, 1990 y* Mujeres de fuego, *Medellín– Colombia, Corporación Región, 1993.*

vivo [...], más una que otra supervivencia del malevo antiguo del barrio de Guayaquil, ya demolido, que hablaron sus cuchilleros, ya muertos; y en fin, de una serie de vocablos y giros nuevos, feos, para designar ciertos conceptos viejos: matar; morir; el muerto, el revólver, la policía... Un ejemplo: "¿Entonces qué, parce, vientos o maletas?" ¿Qué dijo? Dijo: "Hola hijo de puta". Es un saludo de rufianes» (26). Un procedimiento que sigue los mismos criterios que Fernando Vallejo utiliza en la redacción de *Logoi*: definición y ejemplo[9].

Pese a que la reflexión filológica se cierra aquí con un matiz peyorativo, la figura ficcional del gramático autoriza tanto las propias traducciones como el ingreso de otras voces. En uno de los vagabundeos la narración en detalle de un atraco desata una reflexión filológica, política y moral acerca del uso de la palabra «presunto» y sus derivados así como del verbo «prescribir». La voz autorizada de Alexis lacónicamente trasladará la narración a la lengua de las comunas: "El pelao debió de entregarle las llaves a la pinta esa" (23). Un gesto que a su vez desata la facundia del gramático en un ejercicio de retraducción: «Con "el pelao" mi niño significaba el muchacho; con "la pinta esa" el atracador; y con "debió de" significaba "debió" a secas: tenía que entregarle las llaves». Sigue una lección de gramática de la mano de don Rufino José Cuervo respecto de los usos correctos de «debió» y «debió de», que termina en la exasperación con que el narrador se llama a sí mismo a silencio.

Las operaciones de traducción van resultando en una apropiación de la jerga como lengua aprendida al punto que después de presenciar otro tiroteo el narrador le cuenta a Alexis: «Hoy en el centro [...] dos bandas se estaban dando chumbimba» (27). Uno de los signos de ese aprendizaje y apropiación está dado, como ya se señaló, por el entrecomillado: el signo ha desaparecido en chumbimba, lo mismo que desaparecerá en muñeco, chichipato, parcero y parcerito. «¿Y "parcerito" qué es? Es aquel a quien uno quiere aunque uno no se lo diga aunque él bien que lo sabe. Sutilezas de las comunas, pues» (46). El humor suele estallar en algunas traducciones, por ejemplo la de «enamorado»; cuando un muchacho de las comunas dice: «"Ese tombo está enamorado de mí". Un "tombo" es un policía, ¿pero "enamorado"? ¿Es que es marica? No, es que lo quiere matar» (65). A través de la sinonimia, amplificaciones, apropiaciones y reflexiones, con cortes, dislocaciones

[9] *Fernando Vallejo:* Logoi, una gramática del lenguaje literario, *México, Fondo de Cultura Económica, 1983.*

y digresiones se va construyendo de manera deliberada una ruptura de la consecutividad; una narración proliferante que apela a los encadenamientos no de la lógica sino de la asociaciones y las fantasías que se vinculan con el olvido y el recuerdo tal como fueron analizadas por Freud[10].

Oralidad y escritura

El comienzo del relato con la fórmula típica de la narración en tercera persona: «Había en las afueras de Medellín un pueblo silencioso y apacible que se llamaba Sabaneta» (7), es quebrado en rápida transición por las marcas de la oralidad: «Bien que lo conocí [...]». Una avasallante primera persona, una sucesión de preguntas retóricas, de formulaciones expresivas de duda y desmemoria intensifican el efecto de oralidad y con él, el de búsqueda de una verdad a la cual la memoria simula resistirse: «Ah sí» [...], «Ah no» [...], «Ah sí, sí fue en el Hudson. Ya ni sé, hace tanto, ya no recuerdo» (8).

Estas marcas contribuyen a transformar lo que podría haber sido una novela de viajes en un escenario en el que todo se mezcla: la alta cultura y la cultura popular, la normatividad de la gramática con la lengua comunera, las formas de la religiosidad popular con la crítica de la jerarquía eclesiástica. La tenaz diatriba contra la hipocresía de lo políticamente correcto traduce una forma del malestar y para escándalo de los amantes de la literalidad, injuria y provoca a través de la palabra inoportuna y fuera de lugar, del brusco cambio de registros que atravesando los lugares comunes –incluido el de la misoginia– pasa de un tono moralizante a la ironía trágica sin evitarse la pomposidad del lenguaje profético; se burla del estado y de sus leyes, de la iglesia, la universidad, las ideologías y las consignas políticas, las técnicas científicas (la sociología, la psicología), la lengua de los medios de comunicación, las leyes de la física y aun de la gramática. Como en la antigua sátira menipea confluyen diálogos, parodias, diatribas, refranes populares y frases hechas: el discurso oblicuo de lo cómico-serio se opone a la formalidad de los géneros tradicionales; una cultura de la risa da lugar a una visión no oficial, externa a las instituciones, con la que se habilita la creación de un segundo mundo, el mundo al revés, un

[10] *Sigmund Freud: «Recuerdo, repetición y elaboración« [1914], en* Obras Completas, *Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1973, tomo II.*

espacio surgido del tópico de lo indecible[11]. A veces provoca la carcajada, breve pero intensa: perorando contra las nuevas leyes acerca del levantamiento de cadáveres: «Acto jurídico trascendental, oficio de difuntos, ceremonia de tinieblas, el levantamiento del cadáver; ay, no se realizará más. Una institución tan entrañable, tan colombiana, tan nuestra... Nunca más» (34).

Aunque el texto se presenta como un *continuum:* diálogos, rememoraciones, digresiones, microrrelatos, la hipérbole, el exceso y los veloces y variados cambios de registro, crean la ilusión de una constante equivalencia entre escribir y hablar, entre escuchar y oír. Las expresiones explícitas de apelación a los lectores: «Ha de saber usted y si no lo sabe vaya tomando nota» (35); «Le voy a explicar a usted porque es turista extranjero» (44), el uso de fórmulas del tipo «ustedes», «yo», «nosotros» y otras referencias indirectas, determinan tanto al locutor como a los lectores/oyentes y a los personajes cuyo ingreso a los diálogos se percibe en los cambios de tono y de léxico. La novela adquiere así un ritmo vertiginoso; en esa dimensión de la oralidad las digresiones funcionan como una voz que deambula por diferentes tópicos así como el narrador vagabundea por diferentes espacios.

La escena de la escritura

La escena de la escritura que podría parecer fuera de lugar en un texto que se realiza casi como una pura oralidad aparece tematizada en varias oportunidades lo mismo que las referencias literarias a Balzac, Zola o Dostoievsky como modelos de la descripción realista o del uso de la tercera persona omnisciente: «¡No sabe uno lo que uno está pensando va a saber lo que piensan los demás!» (17). Aunque trata de distanciarse, en el cuarto de las mariposas irónicamente sucumbe a lo que Guillermo Cabrera Infante llamó *«le syndrome d'Honoré»:* «un cuartico al fondo del apartamento que si me permiten se lo describo de paso, de prisa, camino al cuarto, sin recargamientos balzacianos: recargado como Balzac nunca soñó, de muebles y relojes viejos y requeteviejos, de muro, de mesa, por decenas, por gruesas, detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad, negando el tiempo» (11).

[11] *Véase Ernst Robert Curtius:* Literatura europea y Edad Media latina, *México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols. Mijaíl Bajtin:* Problemas de la poética de Dostoievski, *México, Fondo de Cultura Económica, 1986.*

Aun así, el narrador menciona «la mesa desde la que les escribo» (19), y compara la figura aplastada de un personaje de dibujos animados «como una hojita finita de papel que entra suave por el rodillo de esta máquina» (26). Historiando el desarrollo de las comunas: «En el momento en que escribo el conflicto aún no se resuelve: siguen matando y naciendo» (32-33); más aún, presume de la escritura del libro como cumplimiento de un destino: «Es que este libro mío yo no lo escribí, ya estaba escrito: simplemente lo he ido cumpliendo página por página sin decidir. Sueño con escribir la última por lo menos, de un tiro, por mano propia, pero los sueños sueños son y a lo mejor ni eso.» (19)

Cuerpos escritos

El viaje de retorno resucita la realidad traumática, las pérdidas irreversibles; aunque intente escudarse en la pretensión de extranjería, el narrador conoce que el viaje ha sido un regreso a sí mismo que sólo puede hacer suyo a través de la escritura. Los desplazamientos del texto parecen corresponderse no sólo con la topografía ciudadana, sino con el reconocimiento de los cuerpos como territorio en el que el narrador explora los límites de la relación con el otro. La conjugación de amor y muerte en los escapularios anudados sobre el cuerpo desnudo de Alexis recupera una de las formas del lirismo y del erotismo que sin alardes también construyen otros registros del relato.

Es como si la escritura fuera la única forma de asumir los duelos consigo mismo y con sus muertos en el retorno al país natal, el reencuentro trae un nuevo saber que el narrador explicita cuando el relato está llegando a su fin: «Entonces descubrí lo que no sabía, que estaba infinitamente cansado, que me importaba un carajo el honor, que me daba lo mismo la impunidad que el castigo, y que la venganza era demasiada carga para mis años» (135). El nuevo saber, identificado con la figura de la anagnórisis, el reconocimiento de que Wílmar es La Laguna Azul, el asesino de Alexis, convierte al narrador en el hombre invisible. Dramáticamente los destinos de estos personajes reproducen con una distancia de setenta años los de otros personajes de otra novela colombiana: «A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron»[12].

[12] *José Eustasio Rivera:* La vorágine *[1924], Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. IV, 1976, 178.*

Atraviesa el escenario de la morgue en medio del frenesí burocrático que clasifica, describe, cataloga; lee uno de los textos que acompañan a los muertos: «El lenguaje me encantó. La precisión de los términos, la convicción del estilo... Los mejores escritores de Colombia son los jueces y los secretarios de juzgado, y no hay mejor novela que un sumario» (137-138). Cuando finalmente llega a la sala de necropsias: «El hombre invisible pasó» [...] «El hombre invisible se enteró» [...] «El hombre invisible les fue pasando revista a los muertos» (138-139). El imperioso narrador en primera persona, la voz terca, atrabiliaria, injuriosa y dominante en todo el relato, se ha trasladado a una tercera persona; en un lenguaje que se construye como distanciado y objetivo narra el horror de los crímenes en los cuerpos destazados: «Entonces reparó que sobre los pies de uno de esos cadáveres había otro, pequeñito, orientado en sentido vertical como los brazos de una cruz: el de un bebé recién nacido y recién rajado» [...]. El hombre invisible recordó esas combinaciones de objetos mágicas, insólitas con que soñaban los surrealistas, como por ejemplo un paraguas sobre una mesa de disección. ¡Surrealistas estúpidos! Pasaron por este mundo castos y puros sin entender nada de nada, ni de la vida ni del surrealismo. El pobre surrealismo se estrella en añicos contra la realidad de Colombia» (139)[13].

Sólo ante el cadáver de Wílmar, «uno más entre esos cuerpos inertes, fracasos irremediables», recupera la voz en primera persona y con ella el arte de la injuria y la ironía. «Salí por entre los muertos vivos». Entonces regresa al reiterado motivo retórico de los ríos que van a dar a la mar, de la vida como sueño, de la circularidad del tiempo, del polvo y los gusanos, de la caducidad de la vida menos inquietante quizá que la fugacidad de la muerte: «esa prisa que tienen aquí para olvidar». Nuevos saberes han reemplazado los gozosos recuerdos infantiles predominantes en el regreso al país natal, un nuevo lenguaje adquiere derecho de ciudadanía: «Bueno parcero, aquí nos separamos, hasta aquí me acompaña usted». La recurrente imagen de los gallinazos, «son los buitres, el viejo vultur latino» traduce en *La rambla paralela*[14], siguen planeando sobre la ciudad y con sus propias perífrasis cierran un texto desesperanzado.

[13] *Independientemente de la coincidencia de la cita con una muy anterior de Alejo Carpentier formulada en términos semejantes, la estética de Vallejo nada debe a lo real maravilloso ni al realismo mágico, que por esa confusión de los términos frecuentes en la crítica literaria, pasaron casi a convertirse en equivalentes.*

[14] *Fernando Vallejo:* La rambla paralela. *México, Alfaguara, 2002.*



Primera edición de Indice de la nueva poesía americana

Variaciones canónicas

László Scholz

No deja de sorprenderme que después de décadas de estudios culturales dispongamos de un número tan limitado de aproximaciones a la literatura hispanoamericana desde la óptica de la traducción. Borges, para citar un solo nombre, afirmó ya en 1931 que «Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción»[1]. Su argumento es que una obra de creación parte de algo desconocido (inspiración, intención, recuerdo), mientras en el caso de una traducción tenemos el texto visible del original. Si bien ha habido tentativas de aplicar la observación borgiana al proceso creativo –incluso a la obra del propio Borges[2]–, su relevancia puede verse también en más de un nivel de la institución literaria, por ejemplo, en las relaciones canónicas. La traducción me parece un excelente indicador del balance de las fuerzas que definen el canon en un momento dado[3] y, sobre todo, de la dinámica que lo genera.

En lo que sigue, presentaré algunos ejemplos de tres autores latinoamericanos cuyos textos fueron traducidos durante los años del llamado *boom* a dos idiomas tan distantes como el inglés y el húngaro. El análisis contrastivo se basa en comentarios estilístico–semánticos pero su justificación se hace desde la perspectiva de los respectivos cánones de la época. El marco teórico que propongo es de vertiente doble. De una parte, descarto la idea tradicional que define la traducción como concepto de «equivalencias» e insisto en la multiplicidad y complejidad de relaciones que siempre la gobiernan. La lingüística moderna y también la experiencia cotidiana de traducir confirman con toda claridad que entre los discursos estéticos casi nunca encontramos correspondencias simples o directas ya que, como lo formuló Sylvia Molloy justamente

[1] *Cf. «Prefacio a El cementerio marino de Paul Valéry», en* Obras completas, *Emecé, Barcelona, 1996, IV, pp. 151.*

[2] *Véase, por ejemplo, el libro de Efraín Kristal:* Invisible Work. Borges and Translation, *Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.*

[3] *Cf. los ejemplos históricos citados en mi contribución de «La traducción como institución literaria» a la* New Literary History of Latin America, *Oxford University Press; en prensa.*

con respecto a Borges[4], los elementos constituyentes en sí son «diferentes», heterogéneos, por consiguiente, sus relaciones igualmente lo son. Por otra parte, a esta multiplicidad discursiva se agregan los respectivos factores de la institución literaria: según lo ha descrito la teoría de los polisistemas[5], en un momento dado prevalecen varios sistemas estéticos que no sólo pueden dividirse en cultos y populares sino también en otros como centrales y periféricos, primarios (innovadores) y secundarios (conservadores), canonizados y rechazados, etc., formando un todo precario y de mucha tensión. La traducción entra en los polisistemas con una dinámica especial y busca por sus medios las posibles rutas hacia la admisión, legitimación o consagración. La posición que ocupa una obra en los polisistemas influye en los principios y mecanismos de la traducción, desde los procesos de la selección hasta los criterios de la forma o la libertad; un autor periférico en cierta cultura se traduce de manera muy distinta a otro consagrado como pasó, por ejemplo, con Borges en Hungría: su poema juvenil, «Rusia» se vertió al húngaro en 1921 en una revista vanguardista[6] con mayor libertad que cualquiera de sus textos en las obras completas de los años noventa[7] cuando ya se lo tomaba por un autor consagrado.

La omisión del núcleo predicativo siempre es fenómeno llamativo y de funciones muy variadas. La falta del verbo copulativo en inglés o español puede tener, por ejemplo, un marcado valor estilístico asociado con cierto tono o ritmo poético, o bien puede indicar un estilo meditativo o filosófico; en otros idiomas, al contrario, es un fenómeno totalmente natural, por ejemplo, en ruso, en quechua y en húngaro donde puede no aparecer, al menos en la tercera persona del presente, cópula alguna en las frases nominales.

En *Los ríos profundos* de José María Arguedas encontramos frases así:

– ¡Buena, muchacho! ¡Caray! ¡Caray, guapo! ¡Adentro, adentro consuelo!

– gritaba mi invitante oyendo los largos tragos que tomaba[8].

[4] *«Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America», en* Borges and Europe Revisited, *ed. Evelyn Fishburn, Institute of Latin American Studies, London, 1998, pp. 8–20.*

[5] *Ver los trabajos de Itamar Evan Zohar, Gideon Toury, José Lambert y otros. En español: Montserrat Iglesias Santos (ed.),* Teoría de los polisistemas, *Arco, Madrid, 1999.*

[6] Véase *«Oroszország» en* MA, *Budapest, el 9 de junio de 1921.*

[7] Jorge Luis Borges válogatott muvei, *László Scholz (ed.), I–V, Európa, Budapest, 1998–2000.*

[8] *José María Arguedas:* Los ríos profundos, *Buenos Aires, Losada, 1994 p. 109.*

Falta la cópula en la primera y la tercera frase, como falta también el artículo en la cuarta con una clara indicación de que el interlocutor no es hispanohablante. Con tales omisiones Arguedas define el estatuto social del personaje (se trata de un mestizo quechuahablante con quien se encuentra Ernesto en una chichería) y, a la vez, rechaza los moldes lingüísticos del indianismo–indigenismo anterior que hacía hablar a los indígenas con toda corrección gramatical en español. El discurso de Arguedas se basa, por ejemplo, en construcciones sintácticas quechuas con vocabulario español[9].

En inglés y en húngaro, tenemos las versiones siguientes:

> «It's good, boy! God damn! God damn, you're tough! Inside, inside, consolation,» shouted the one who had treated me, hearing me gulp it down[10].
>
> – Jól van, fiú! A kutyafáját, de elszánt vagy! Csak le vele, le a vigasszal! – kiáltotta, aki megkínált, hallván, hogy milyen nagy kortyokban nyelek[11].

Los dos traductores corrigen el supuesto error gramatical del original y suplen los predicados que faltan en el texto de Arguedas. Con esto no sólo ignoran la mencionada diferencia social sino que van contra la intención estética del autor: suprimen el discurso de la otredad que le ha costado tanto esfuerzo inventar a Arguedas. Y lo hacen, curiosamente, por el mismo medio, si bien los dos sistemas lingüísticos son muy distintos. En inglés se intercalan las formas de *to be*. En el caso del húngaro, poner una cópula en tercera persona donde normalmente no la hay, podría tener un efecto análogo a la solución de Arguedas, pero la frase introductoria de *Jól van* es una equivocación porque su sentido es "está bien" y no "está buena" (la chicha). La versión húngara resulta aun más equivocada por embellecer todo el párrafo: no sólo añade predicados sino también una conjunción (*de*) y un adverbio (*csak*) y dos artículos. La traductora evidentemente ni se preguntó cómo indicar la diferencia lingüística entre hablantes nativos y no nativos, aunque se trata de un fenómeno muy conocido en todas las literaturas.

Tampoco consideró ninguno de los dos traductores la importancia de la mencionada omisión del artículo en otro párrafo de la misma novela:

[9] *Cf. los comentarios del propio Arguedas en* Primer encuentro de narradores peruanos, *Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 41.*

[10] Deep Rivers, *traducción de Frances Horning Barraclough, Austin, University of Texas Press 1978, p. 101.*

[11] Mély folyók, *traducción de Éva Vas, Budapest, Magveto, 1973, p. 160.*

– No hay para ejército, ¡caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. La mujer aquí, llorando, llorando;

«None for the army, damn it. For us, me, boss, chief. Woman here, cry and cry.»

– A hadseregnek nem jut, az ördög vigye! Mi, én, vezér, fonök. Az asszony sír, sír...[12]

La frase «para ejército» aparece corregida como «para el éjército» en las dos versiones. En el caso del inglés la tercera oración felizmente ya omite el artículo con lo cual llega a un balance aceptable. Mas no lo alcanza con la enumeración de la segunda frase: en el original los cuatro elementos no se rigen por la misma preposición (es imposible decir «para yo»), sin embargo, la traductora pone en inglés «me» que es lo normal después de «for». En húngaro se ponen los dos artículos, la segunda frase queda sin solucionar, y los predicados en la primera y la tercera no sólo que son totalmente regulares sino que quedan literarizados según la estilística tradicional: «No hay» se traduce como «no le alcanza», y la forma impersonal de «llorando», se vierte como «llora».

Estos dos ejemplos indican algunas de las enormes dificultades que encaran los traductores de Arguedas, y revelan al mismo tiempo la naturaleza del canon de las literaturas donde se busca la admisión del escritor peruano en los años setenta. Las traducciones de *Los ríos profundos* se admiten en las respectivas instituciones literarias pero no del todo: las versiones en inglés y en húngaro se acercan más al canon estilístico de la época de sus respectivos ámbitos culturales que al discurso estético de Arguedas. Las traductoras «corrigen» consciente o inconscientemente al autor para hacerlo aceptable en su medio, sacrificando con ello no pocos valores del original. Arguedas se admite a medias sin darle justicia al discurso que inventó, pero –para usar la escala de la citada teoría de los polisistemas– de ninguna manera se legitimiza ni se consagra. Según testimonio de los ejemplos el canon en inglés toleraba mucho más de las innovaciones que el húngaro, fenómeno que coincide con el panorama estético general de los países del Este en los años setenta: sus sociedades supuestamente «revolucionarias» eran más conservadoras que las culturas «pasadistas». Dicho sea de paso, Arguedas no se ha consagrado hasta hoy tampoco en una buena parte del mundo hispanohablante.

[12] *Op. cit., pp. 160, 151, 230, respectivamente.*

Veamos como contrapunto al caso de Arguedas un ejemplo análogo por un autor tan distinto como Julio Cortázar. *Continuidad de los parques* termina con estas palabras:

> En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela[13].

La omisión del verbo predicativo en estas frases finales tiene plena justificación: el párrafo toma vuelo al presentarnos una serie de imágenes con la rapidez del cine o las tiras cómicas, y nos lleva al punto culminante donde se unen los hilos de la realidad y la ficción. Las versiones en inglés y húngaro son:

> At the top, two doors. No one in the first room, no one in the second. The door of the salon, and then, the knife in hand, the light from the great windows, the high back of an armchair covered in green velvet, the head of the man in the chair reading a novel[14].

> A tetején: két ajtó. Senki az elso szobában, senki a másodikban. Aztán a szalonajtó, akkor kézbe a tort, az ablakon beszüremlik a fény, ott a zöld bársonnyal bevont, magas támlájú karosszék, és a férfi –a karosszékre támasztott fejjel– egy regényt olvas[15].

Las dos traducciones siguen lo más cerca posible el original para crear el ritmo entrecortado del desenlace: el traductor inglés omite todos los predicados verbales y termina con una forma no personal del verbo «leer» como aparece en español. El húngaro, para alcanzar la misma meta, opta por una solución al revés: dado que la omisión del predicado copulativo en tercera persona del presente es lo normal en este idioma, verbaliza con cuidado la última frase con dos participios (*bevont* «cubierto», *támasztott* «apoyado») y dos verbos en forma personal (*beszüremlik* «se infiltra», *olvas* «lee»). El procedimiento es, digamos, de rutina, y funciona muy bien en este contexto.

[13] *Julio Cortázar:* Relatos, *Alianza, Madrid, 1976, II, p. 8.*

[14] *«Continuity of Parks» en* Blow–up and other stories, *traducción de Paul Blackburn, Pantheon Books, New York, 1962, p. 65.*

[15] *«Az összefüggő parkok», traducción de László Scholz, en* Nagyítás, *Európa, Budapest, 1977, p. 127.*

Al inicio del mismo cuento encontramos una situación al revés ya que el traductor inglés, por la naturaleza de los idiomas, no puede seguir de cerca el texto de Cortázar, el húngaro, a su vez, lo hace con toda facilidad porque esta vez, curiosamente, hay una coincidencia inesperada entre el texto español y el magiar. Éstas son las primeras frases de la *Continuidad de los parques:*

> Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes. Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellanado en su sillón favorito...[16]

Como vemos, hasta llegar a la palabra «arrellanado» no hay indicio gramatical de género, fenómeno que resulta relevante entre los factores que producirán más adelante la confluencia de los dos mundos. En húngaro no existe el género, así es fácil imitar la técnica de Cortázar de no revelar demasiados detalles del personaje; si bien hay medios léxicos para indicar el género, el traductor opta por aumentar la tensión y no lo menciona hasta la última línea. En inglés no puede omitirse tan radicalmente el género; aunque hay medios para indicarlo de manera menos visible, el traductor esta vez no asume ningún riesgo con Cortázar y comienza el texto con «He» y en el párrafo citado hace no menos que diez referencias (*he, his, himself*) al masculino:

> He had begun to read the novel a few days before. He had put it down because of some urgent business conferences, opened it again on his way back to the estate by train; he permitted himself a slowly growing interest in the plot, in the characterization. That afternoon, after writing a letter giving his power of attorney and discussing a matter of joint ownership with the manager of his estate, he returned to the book in the tranquility of his study which looked out upon the park with its oaks. Sprawled in his favourite armchair...[17]

Las dos versiones del texto cortazariano son más logradas que las de Arguedas, lo que se debe, sin duda, al carácter más «occidental» o «universal» del original, pero también al hecho de que Julio Cortázar era estrella del *boom* con una marcada presencia internacional, autor

[16] *Op. cit., p. 7.*
[17] *Op. cit. p. 63.*

que no sólo se admitió en el centro de los respectivos cánones culturales sino que, según lo indica el número de epígonos, llegó a representar un modelo consagrado. Al menos en el género del cuento; de sus novelas hasta la fecha no se ha traducido sino *Los premios* en Hungría; ni *Rayuela,* ni *62. Modelo para armar* está al alcance de los lectores, ni mencionar libros experimentales como *Último round* o *La vuelta al día en ochenta mundos.*

Otro texto del gran cronopio nos facilita un ejemplo léxico donde aparecen algunas palabras «malsonantes» que si bien le parecen suavísimas al lector de hoy, hace unas décadas produjeron reacciones muy distintas en algunas regiones del mundo. En *El perseguidor* Johnny describe su desencuentro con Dios de la manera siguiente:

> Desfondarla, a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta... no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina, ese...[18]

> En inglés y en húngaro se leen las versiones siguientes:

> Kick the goddamn thing in, right? Break the mother down with your fist, come all over the door, piss all day long against the door... I don't wanna know nothing about that goddamned uniformed doorman, that opener of doors in exchange for a goddamned tip, that...[19]

> Berúgni az ajtót, az igen. Ököllel betörni, magömlést rá, egy álló napig hugyozni rá... semmi közöm ehhez az egyenruhás portáshoz, ehhez a borravalóért serénykedo ajtónyitogatóhoz, ehhez a...[20]

El traductor al inglés capta todos los detalles, se coloca en la posición del *jazzman* Charlie Parker, y con énfasis, repeticiones, inversiones, coloquialismos, produce un texto de verdad furibundo en el cual las palabras «fuertes» suenan totalmente naturales y funcionales. De hecho, a nivel fonético, rítmico, me parece más convincente su versión que el original. Pero hay, no cabe duda, sobretraducción según la vemos, por ejemplo, en el uso de la palabra *goddamned* que aparece tres veces en inglés sin ningún equivalente léxico en el original; e igual en

[18] *«El perseguidor» en* Los relatos, *Madrid, Alianza, vol. III, p. 270.*
[19] *Op. cit., p. 243.*
[20] *«Az üldöző», traducción de László Scholz, en* Az üldöző. Latin–amerikai kisregények, *Európa, Budapest, 1972, p. 245.*

el caso del verbo «romper», *break the mother down* es una variante excesiva. En húngaro no hay exageración alguna, sino al contrario, la carga emocional disminuye y el texto resulta bastante estéril. Es una traducción «decente» que sigue el original al pie de la letra, incluso los infinitivos que pocas veces pueden servir en húngaro para maldecir de verdad; en el léxico se opta por variantes estilísticamente elevadas, por ejemplo, la palabra «eyacular» se traduce con un término casi médico («polución»), o «a cambio de una propina» se parafrasea de estilo elegante («industrioso por la propina»).

Estas diferencias se explican, entre otras, por la posición asimétrica del léxico particular en los respectivos cánones: en los años sesenta–setenta en los países anglófonos, sobre todo en los EE.UU., el citado vocabulario no presenta ninguna dificultad, al contrario, resulta tan suave que el traductor lo refuerza con ganas; en las sociedades «progresistas» y supuestamente ateas del socialismo del Este, hasta fines de los años ochenta es impensable «eyacular» contra Dios como tampoco se nombran con toda naturalidad las respectivas partes con los correspondientes actos del cuerpo humano. O sea, el canon húngaro que admitió a Cortázar como figura internacional, como cuentista consagrado, lo restringió al nivel de cierto vocabulario que constituía un tabú para la institución literaria de la época.

El control y manipulación del léxico pueden ser más llamativos cuando se trata de obras de connotaciones políticas. La *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet se publicó en La Habana en 1966, y como literatura testimonial tuvo un gran éxito internacional en el ambiente politizado de la década. Se tradujo al inglés en 1968, al húngaro en 1972, luego en 1994 se preparó una nueva traducción al inglés[21]. Las distintas versiones de su título revelan actitudes muy distintas.

El título húngaro hoy parece casi increíble: *Fekete sors az Antillák gyöngyén*, o sea «Destino negro en la perla de las Antillas» que suena, al menos, decimonónico. ¿Por qué hacer una modificación tan drástica de un título que es perfectamente traducible? Para reforzar dentro del canon monolítico de la época, el contenido ideológico por el cual se había autorizado la traducción. En el prólogo Barnet habla de su héroe

[21] *Miguel Barnet:* Biografía de un cimarrón, *Instituto de Etnología y Folklore, Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, 1966:* The Autobiography of a Runaway Slave, *edited by Miguel Barnet, translated from the Spanish by Jacosta Innes, Pantheon Books, New York, 1968:* Fekete sors az Antillák gyöngyén, *traducción de István Dely, Magvető, Budapest, 1972:* Biography of a Slave, *traducción de W. Nick Hill, Curbstone Press, Willimantic, 1994.*

como «un buen ejemplo de conducta y calidad revolucionarias»[22], y la versión húngara quiere ver en la obra justamente ese espíritu y justamente en la forma que la define la literatura «auténtica» de un país hermano: como un espíritu lejano en el tiempo y el espacio, atado firmemente a un fenómeno del pasado, a la esclavitud unánimemente denunciada que no interfiere de manera alguna con la realidad inmediata. El canon prevaleciente de las obras históricas necesita un heroísmo mítico-exótico, y, no cabe duda, el texto de «la perla de las Antillas» lo suministra. Si las obras de la literatura testimonial de los años sesenta de los países socialistas tienen el carácter común de ser fieles pero falsas porque callan –han de callar– la verdad del momento, el título de la obra de Barnet en húngaro es, paradójicamente, un acierto: pone la falsificación en la primera página.

El título de la primera versión inglesa del texto de Barnet es *The Autobiography of A Runaway Slave*. El uso de «autobiografía» en lugar de «biografía» no es un error inocente: como la forma autobiográfica siempre opera en un discurso doble de la verdad y de la identidad, el título en inglés pone un énfasis extra a lo verídico de la obra y sobre todo en la integridad del protagonista. De hecho, ésta es la intención primordial de la primera versión al inglés: presentar un testigo cubano que dice la verdad sobre Cuba, o sea, una sola persona habla de la única verdad. Cambia el traductor también el subtítulo del tercer capítulo: el original de «La vida durante la guerra» se vierte como *Life as a Revolutionary Fighter*, o sea «La vida como un combatiente revolucionario». Barnet, quien aparece como editor en la portada, modifica el prólogo original quitando términos ideológicos, añadiendo datos históricos y, naturalmente, mencionando la explosión del *Maine* y la intervención americana[23]. No cabe duda, en los años sesenta, para cierto canon, la verdad cubana tiene que ser revolucionaria y antiyanqui en Occidente.

Pero los cánones y las expectativas ideológicas del *postboom*, los noventa, requieren una versión distinta, la cual efectivamente llega con la nueva traducción de W. Nick Hill en 1994. Del título se quita el *Auto* para tener sólo *Biography of a Runaway Slave*, a la cabeza del tercer capítulo encontramos simplemente *Life during the War*, se suprime la introducción original de Barnet para agregar un epílogo con el subtítulo elocuente –*The Alchemy of Memory*–, se completa además la

[22] *Ed. La Habana, Letras Cubanas, 1980, p. 11.*
[23] Op. cit. *p. 11.*

edición con notas y un glosario, y también con un prólogo del traductor, quien insiste, con razón, que una biografía invita al lector a escuchar y descifrar las voces múltiples de la historia: la voz del cimarrón, del «gestor/escritor» y del traductor «invisible». Con esto se multiplican los sujetos y la verdad llega a ser polifónica aun en la literatura testimonial.

Lo que dice Borges del libro («es un eje de innumerables relaciones»[24]) evidentemente tiene aun más validez para los libros traducidos. Según hemos visto, en los años del *boom* se corrigieron los «errores» sintácticos de Arguedas, se embelleció el vocabulario «indecente» de Cortázar y se aprovecharon los textos testimoniales de Barnet para distintos fines «revolucionarios». Las traducciones multiplican «las repercusiones incalculables de lo verbal», y no sólo son versiones sino –como en el canon musical– también variaciones libres, rigurosas, inversas, retrógradas y perpetuas. Felizmente –volviendo una vez más al texto borgiano sobre Valéry[25]– queda en ellas «un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre» el texto literario.

[24] *«Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» en* Obras completas, op. cit., *II, p. 125.*
[25] Op. cit. *p. 151.*

DOSSIER
Argentina: inmigración española y cultura

Coordinadora:
Josefina Pontoriero de Baglivo



Borges con su hermana Norah, en 1908

Aporte de los religiosos españoles a la cultura para el desarrollo

Josefina Pontoriero de Baglivo

Cuatro órdenes religiosas llegaron en el siglo XVI y se afincaron en el país: los mercedarios (1536), los franciscanos (1537), los dominicos (1550) y los jesuitas (1585) El 15 de agosto de 1537 arribaron al Paraguay unos pocos religiosos franciscanos con los fundadores de Asunción. Fray Luis Bolaños, misionero franciscano, nacido en Sevilla en 1539, fue uno de los iniciadores de los asentamientos en Paraguay. Estudió el idioma de los naturales de estas tierras y les dio la grafía a su lengua creando su vocabulario y la primera gramática guaraní. Adiestró a los más capaces para que enseñaran las primeras letras y a su vez para que divulgaran la enseñanza, y así pudo capacitar a miles de guaraníes, que él solo no hubiera podido. A esta metodología ahora la denominamos «capacitación de capacitadores» A pesar de que los indios vivían sin destino fijo, fueron receptivos con la modalidad y al ser sus adiestradores ellos mismos le resultó más fácil la empresa y consiguió que los indios se fueran incorporando de a poco.

Los religiosos poseían grandes conocimientos del pensamiento filosófico, jurídico, histórico, artístico y literario y usaban la experiencia como única base del discernimiento humano llevándola a la práctica. Cubrieron por un tiempo una vasta región boreal, entre las selvas impenetrables del Paraguay, con tupida vegetación subtropical, áreas pantanosas, reptiles venenosos y fiebres endémicas, pero a los religiosos nada los detuvo, trabajaron a la par del indio, sin conocer el ocio de una existencia contemplativa. Predicaron con el ejemplo, inclinados sobre el surco y arando las tierras ásperas y fundaron allí los que serían luego los primeros pueblos.

Las ramas lingüísticas eran las tupí-guaraní y karaivé-guaraní. Los tupíes y los guaraníes tenían el mismo origen y costumbres similares, pero estaban muy dispersos por la tupida selva. Sus vidas se orientaban al más allá por medio de la religión que expresaban en su lengua hablada y con cánticos. El etnólogo León Cadogan ha escrito: «La guaraní es una lengua más para el canto y el discurso que para la comunicación

cotidiana, pues ha sido elaborada por hombres que tiene consciencia del origen divino de la palabra.»

Es probable que sus continuos traslados precolombinos, es decir, hasta vivir en asentamientos, constituyeran la búsqueda de la «Tierra sin Mal». Otros especialistas suponen que los movimientos migratorios se produjeron antes del descubrimiento de América por las constantes sequías de la cuenca amazónica, que se fue desintegrando y debieron abandonar. Los tupíes estaban en la costa de litoral atlántico, desde la desembocadura del río Amazonas hasta la isla de Santa Catalina en Brasil, y los guaraníes ocupaban territorios desde la costa del río Paraná por el litoral argentino hasta el límite de Uruguay, y por la costa atlántica hasta San Pablo en Brasil.

Poco antes de fallecer en 1556, san Ignacio de Loyola había enviado misioneros de la Compañía de Jesús a la India, al Japón, al Congo y a Brasil. El beato José de Anchieta, jesuita español, llamado el apóstol de Brasil, fundó San Pablo, estudió con los indios tupíes emparentados con los guaraníes, su idioma, y redactó su primera gramática y vocabulario.

En 1593 llegaron al Paraguay dos sacerdotes españoles de la misma congregación, Juan Romero y Marcial Lorenzana, y en Asunción, este último con la colaboración del cacique guaraní Arapizandú, fundó la primera reducción: San Ignacio Guazú, que al poco tiempo tuvo que trasladarse. Varias veces las reducciones debieron emigrar hacia otros puntos, pues los bandeirantes (bandidos y contrabandistas paulistas) en busca de esclavos, las atacaban y demolían.

La gente que sobrevivió de San Ignacio Guazú se fue río abajo, lugar que actualmente es territorio argentino, entre San Ignacio Miní y Posadas. En cada movida tenían que rehacer sus casas, talleres, chacras y demás establecimientos pero, superando estos obstáculos, llegaron a tener treinta reducciones por lo que se habla en muchas ocasiones de «los treinta pueblos» en la zona del río Paraná.

Los religiosos protegían a los indios de los bandeirantes procedentes de Brasil, que los capturaban para venderlos como esclavos, según contaban los cronistas. Por su parte, dijo Alcides D"Orbigny que las «mujeres son muy lindas y grandes amantes y afectuosas y muy ardientes de cuerpo, según mi parecer». Eran parte de la gran atracción que el Nuevo Mundo ejercía sobre los conquistadores: la riqueza y la libertad sexual.

Así comprendieron los misioneros que había que hacer comunidades separadas de las zonas colonizadas por europeos para que convi-

vieran con dignidad, aunque tuvieran que pagar tasas a la Corona. Cuando los jesuitas tomaron a su cargo las misiones del Paraguay se encontraron con un excelente aunque poco expandido modelo, dadas las necesidades del momento. Las reducciones creadas por la Compañía de Jesús se constituyeron a principios del siglo XVII. Su territorio incluía Argentina, Chile, Bolivia, parte de Brasil y Paraguay, y llegó a ser del tamaño de Europa occidental.

El gobernador de la provincia del Paraguay, con residencia en Asunción, Hernando Arias de Saavedra, primer gobernador nacido en América y conocido como Hernandarias, por Real Cédula recibió la orden de que los misioneros de la Compañía de Jesús fuesen al Paraná y al Guayrá para iniciar los asentamientos de los guaycurús, con subvención de la Real Hacienda. (los guaycurús, abipones y mocovíes eran indios nómades del Chaco). El encargado de dirigir la operación fue el padre provincial fray Diego de Torres, quien envió de inmediato a los mismos.

Los asentamientos comprendían las siguientes regiones:

– Guayrá. Gran zona del actual estado brasileño de Paraná-Panema, limitado al oeste por el Paraná e Y-Guazú; al sur por el río Y-Guazú y al este por las sierras próximas a la costa atlántica.

– Paraná. El estado de Río Grande do Sul (Brasil); la actual provincia de Misiones y parte de Corrientes en nuestro país.

– Itatín. Entre el río Alto Paraguay y las sierras al norte de la actual ciudad paraguaya de Concepción.

– Tapé, al sur de Brasil.

El padre Roque González llevó a cabo una extraordinaria empresa, estableciendo en el Paraná las reducciones de Concepción (1618), Yapeyú, Nuestra Señora de Reyes (1626), San Javier (1629) y penetrando profundamente en tierra del actual estado de Rio Grande do Sul (Brasil), fundó diversas misiones. Esta extensa región brasileña de las reducciones pasó a llamarse «Zona Tapé».

La expedición misionera del Guayrá, dirigida por los padres Cataldino y Maceta, se internó muchas leguas al norte de las cataratas del Iguazúi, donde fundaron las reducciones de Nuestra Señora de Loreto y San Ignacio Miní sobre el río Pirapó. El padre Antonio Ruiz de Montoya, en el período comprendido entre 1622 a 1629, fundó once misiones más, en esas regiones por lo que llegaron a ser catorce las reducciones del Guayrá.

Por su parte, los jesuitas destinados al Itatín fundaron diversas reducciones que luego con los años no prosperaron. Por haber sido obje-

to de destrozos causados por los atacantes, tuvieron que cambiar de lugar a San Ignacio Miní, en junio de 1632 y la fundaron nuevamente en el lugar donde aún se hallan sus ruinas.

En 1750, el padre Manuel Querini dio el siguiente detalle de los pueblos de la misiones jesuíticas:

Concepción	521	Familias	con	2.337	habitantes
Santa María Mayor	529	"	"	2.060	"
Yapeyú	1.587	"	"	6.400	"
San Nicolás de Bari	926	"	"	3.913	"
San Francisco Javier	518	"	"	1.946	"
La Cruz	612	"	"	2.410	"
San Carlos	408	"	"	1.628	"
San Miguel	1.353	"	"	6.695	"
Santos Apóstoles	432	"	"	2.055	"
San José	435	"	"	1.986	"
Santos Mártires del Japón	737	"	"	3.075	"
Santo Tomé	622	"	"	2.793	"
San Luis Gonzaga	812	"	"	3.354	"
San Francisco de Borja	650	"	"	3.541	"
San Lorenzo	486	"	"	1.642	"
San Juan Bautista	803	"	"	4.858	"

Entre los problemas que debió enfrentar España con el descubrimiento de América, se encontraba el tener que determinar la hominidad del indio. Esta situación fue analizada por el dominico Francisco de Vitoria, al frente de la Escuela de Salamanca, junto con el segoviano Domingo Soto y el navarro Martín Azpilcueta. Ellos eran defensores de los derechos de los indios americanos, fundamentando las pruebas de su racionalidad y siendo algunos de los creadores del Derecho Internacional. De tods los trabajos realizados para su fundamentación destaca *De indis y de iure belli,* con los que mientras España ensanchaba los confines de su mundo, trazaba normas por las que debía regirse. En ellas se inspiró el holandés Hugo Grocio, defensor del derecho natural fundado en la razón y en la justicia, para estructurar su Derecho de Gentes. «El catedrático Francisco de Vitoria reivindicó el derecho de

los indios a la paz y convivencia, a la defensa y protección de su identidad nacional, a la educación y promoción social, a servicios y tributos justos y equitativos, a la libertad de trabajo y a un salario justo, a la justicia y a ser bien tratados (...) Por los cauces de la reflexión teológica y presión de conciencia opuso sus criterios éticos que tanto contribuyeron a la política de liberación. Por obra y gracia de la Escuela de Salamanca se dieron tantas reales ordenanzas y normas canónicas en favor de la liberación de los indios»[1].

Así fue como el Emperador Carlos V, promulgó en Barcelona las leyes Nuevas de Indias, el 26 de noviembre de 1542. Los naturales vivieron en un sistema político y humano, que desarrollaron los religiosos en las reducciones, congregando a 100.00 indígenas. Se agruparon en una comunidad libre. Cada hombre tenía su vida privada familiar y propiedades personales. También poseían bienes comunes. Los pueblos se formaron alrededor de una plaza con construcciones para viviendas, una iglesia, un colegio donde se impartían conocimientos, los que a su vez servían de vivienda a los misioneros y depósitos de alimentos. Había una «casa de resguardo» para huérfanas y viudas llamada «Coty Guazú» (Casa grande). Poseían una huerta que autoabastecía al pueblo, junto con las estancias que los proveían de carne.

Con la llegada del ganado en los primeros decenios del siglo XVI, se comenzó a trabajar y exportar el cuero. Por la cantidad de cueros que tenían, los jesuitas y franciscanos perfeccionaron la técnica de curtido para poderlos guardar y luego venderlos o trabajarlos. Les enseñaron a repujarlo para hacer tapizados, tapas de libros, y con los cueros de carneros, sin lana, curtidos y teñidos de color, igual que los de vicuña, novillo y tigre, se hacían suelas y en la mitad del siglo XVII, se usaron en la construcción de las carretas, piraguas y balsas que llegaban al puerto de Buenos Aires. Además, con el uso del mate cocido (tereré) se fue eliminando la ingesta de alcohol.

El gobierno civil de las reducciones se hallaba a cargo de los mismos indios. La justicia era administrada por los jesuitas en el caso de los funcionarios sometidos a ella. El jesuita Antonio Ruiz de Montoya, que era lingüista, pasó treinta años en el Paraguay, y entre otras obras, escribió junto con los indios *Tesoro de la Lengua Guaraní* en 1639, primer libro hecho en las misiones, editado en Madrid pues ellos care-

[1] *Pereña, Luciano* La Escuela de Salamanca. Conciencia crítica de América en el Centenario de la Reconciliación, *Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, España-1992.*

cían de imprenta. Los indios guaraníes, imitando la letra de molde, compusieron un manuscrito, *Arte de la Lengua Guaraní* en el año 1639, que hoy se encuentra en el Museo Mitre de Buenos Aires, y en el año 1722, también en letra de molde, los indios con Ruiz de Montoya hicieron una reactualización lingüística del «vocabulario de la lengua guaraní».

La congregación pidió con insistencia a Europa que concediera para las misiones una imprenta, ya que se habían hecho varias obras en lengua indígena, y era muy necesaria. El padre Juan Bautista Neuman y el padre José Serrano construyeron con hierros, maderas del país y con una aleación de plomo y estaño, la tipografía, con la ayuda de los indios misioneros. Estos dos misioneros, junto con sus aborígenes, fueron los fundadores del arte tipográfico en la República Argentina.

En esta primera imprenta se hicieron los primeros libros argentinos: *Martirologio Romano, Observaciones Astronómicas, De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* traducido este último al guaraní por el padre Serrano. Por su parte, el jesuita Nicolás Mascardi fue uno de los iniciadores de la imprenta en Chile. Con unos indios araucanos que conoció, procedentes de la región austral argentina de Nahuel Huapi, estudió su lengua e instaló una reducción al sur de la península Huemul, junto al lago. Llegó explorando hasta las proximidades del río Deseado, en la actual provincia de Santa Cruz, la zona más austral de nuestro territorio. Los informes que hizo llegar a Europa poseen observaciones de astronomía, botánica, etnología, filología y geografía.

Los jesuitas establecieron una reducción en Bariloche, que fue destruida por el fuego. La región fue ignorada por los blancos hasta cien años después, con la llegada de Francisco Moreno, que estudió la flora y la fauna patagónica desde 1876.

John Hemming, antropólogo hostil al cristianismo, dijo en una oportunidad: «Los Jesuitas fueron los más decididos e inteligentes de la órdenes misioneras. Sus misiones en Paraguay constituyeron el intento más exitoso de conversión y aculturación entre los indios sudamericanos»... «ningún colonizador del siglo XVIII estaba dispuesto a soportar el tedio y las privaciones propias de la vida en los pueblos de los indios sólo para dar instrucciones sin interés al poder inmediato.»

En ellas se enseñaba a leer y escribir en español y en guaraní –se hablaba el guaraní, permitido por la corona española– así como música, catecismo, artes aplicadas y los más diversos oficios en sus propios talleres.

Fue tal el éxito alcanzado por los jesuitas con su tarea que en 1638 un misionero escribió a propósito de los indígenas: «Parece que han sido creados por Dios para vivir como cristianos. Son ciertamente ellos las primicias de la provincia del Paraguay y el fruto de los grandes misioneros. Hasta en su exterior (esto es, de su modo de vestir), parecen españoles. Las mujeres se visten a la moda índica pero muy decentemente y visten con igual decencia a sus hijos Los misioneros introdujeron el cultivo del algodón, y ellas saben tejer y bordar y hacer sus propios vestidos con qué vestirse.»

Las misiones poseían centros importantes de artesanías, arquitectura, pintura, dorado, escultura, música, artes gráficas, herrerías, carpinterías, platerías, relojerías, taller de grabado y para fundir campanas. Los pobladores de las ciudades coloniales, especialmente de Buenos Aires, acudían en busca de cielorrasos, puertas de madera trabajada, rejas artísticas, bargueños, estatuas, lienzos y pinturas para sus viviendas, así como telas, puntillas y encajes. Los aborígenes tenían una habilidad especial para copiar todo lo referente a la producción manual. La cochinilla, parásito que se cría en las plantas, era cultivada para tinte de las telas, igual que el añil, arbusto leguminoso del cual sacaban el azul oscuro. Se habían establecido pequeñas fábricas de telas a fin de abastecer a las colonias y a la metrópoli llegando a exportarlas. A mediados del siglo XVIII el jesuita francés Salvador Colom había llegado a formar una escuela de arte de tejido, donde se llegaron a hacer cuadros bordados que imitaban pinturas. Poseía un espíritu sumamente artístico y habilidoso que entusiasmó tanto en Buenos Aires como en Córdoba, donde lo imitaron con éxito. Discípulos de él fueron los afamados bordadores que hubo en los pueblos misioneros, quienes realizaban a la perfección tanto tejidos como bordados sobre un diseño dado. En muchas ocasiones, esos trabajos realizados por indios fueron enviados a Alemania, Italia y España.

La artesanía del tejido en las reducciones de Moxos y Chiquitos, fundadas al norte del virreynato del Río de la Plata por los jesuitas y que estuvieron hasta 1767, habían alcanzado un desarrollo exquisito. Lázaro Rivera, uno de los gobernadores de esa zona, escribió en 1670: «La habilidad de estos naturales no puede menos que admirar a todo el que reflexione sobre la destreza con que un solo individuo desempeña varias artes y oficios. Hay muchos Indios que son a un tiempo buenos músicos, tejedores, bordadores y carpinteros. No tienen el talento de la invención, pero imitan perfectamente cuanto ven. Con algodón hacen varios trejidos para mantelería, sobremesas, colgaduras de camas, pa-

ños de manos y listados... En el día imitan una colonia de cordoncillo muy semejante a una que traje de Europa en una muestra». Él mismo favoreció estas habilidades, llevándoles ochenta y ocho telares, en los que tejieron 66.686 varas del «nuevo tejido». Se trató también de fabricar muselina, cosa que consiguieron luego de varios intentos.

El jesuita Antonio Lepp, en 1692, escribió: «Hace poco me faltaba puntilla de Flandes para un alba nuevo de la iglesia. Di una muestra de ella a una india, diciéndole que me hiciera tales puntillas. Ella fue a su casa, se sentó, deshizo un pedazo de la muestra con la aguja, y enseguida comenzó la obra, imitando con tanta perfección los encajes de Flandes que no era posible advertir diferencia alguna».

Bajo la dirección de los jesuitas, los aborígenes construyeron todos los instrumentos de cuerda, viento y teclados. Durante el acto realizado para la coronación de Carlos III, celebrada en San Borja, los indios de la reducciones representaron óperas, probablemente compuestas por algún jesuita, según Antonio Monzón o por algún indio músico ignorado.

Así fue el encuentro de los españoles y los nativos, con dolores y satisfacciones de ambas partes, ya que unos vinieron a cumplir el proceso de ayuda, humanización del hombre, su inclusión en la cultura y en el trabajo, favoreciendo el respeto a sus libertades en su escuela de la nueva pastoral de los derechos humanos, y los naturales a pesar que en un momento se sintieron invadidos (por personajes quizás muy extraños para ellos, y con una forma de vida tan distinta) luego se interesaron y entusiasmaron con sus enseñanzas.

BIBLIOGRAFÍA

CRUZ, Josefina: *Crónicas de Indias. Los Fundadores de Buenos Aires*, Ministerio de Educación y Cultura, 1970.

PONTORIERO DE BAGLIVO, Josefina: *Quinientos años de Educación de Adultos,* Universidad.

CABRAL, Salvador y otros: *Misiones, una provincia argentina en el corazón de América.*

CADOGAN, L. y LÓPEZ AUSTIN, A.: *La literatura de los guaraníes*. Ed. Joaquín Mortiz, México, 1970.

CADOGAN, León: *Ywyra neery (fluye del árbol la palabra) Sugestiones para el estudio de la cultura guaraní en* «Suplemento Antropológico» vol. 1-2, Asunción 1970 y Ed. Corregidor, Bs. As. Argentina, 1990.

FURLONG, Guillermo S.J.: *Misiones y sus pueblos guaraníes,* Posadas, Argentina, 1978.

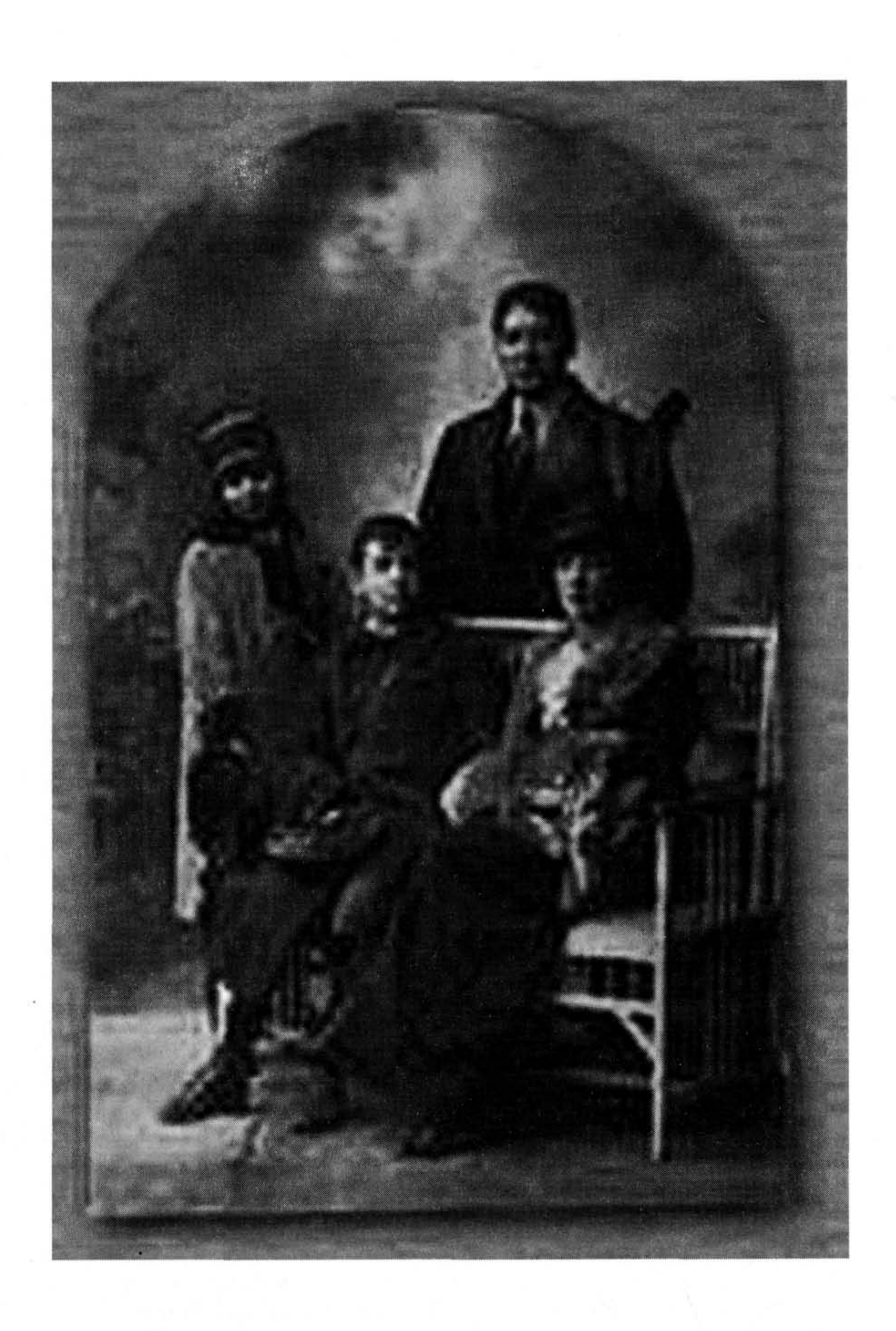
GÁLVEZ, Lucía: *Guaraníes y Jesuitas. De la Tierra sin mal al paraíso.* Ed Sudamericana, 1995.

JULIÁN, Heras, O.F.M.: *Fray Luis de Bolaños. Iniciador de las Reducciones» del Paraguay* en *Ballan, misioneros de la primera hora. Grandes evangelizadores del Nuevo Mundo,* Lima. pp. 203-204.

MC NASPY, C.J.S.J. y BLANCH, J.M.S.J.: *Las ciudades perdidas del Paraguay.* Editora Litocolor, 1991. Asunción, Paraguay.

PEREÑA, Luciano: *La Escuela de Salamanca. Conciencia crítica de América en el Centenario de la Reconciliación.* Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca España, 1992.

PONTORIERO DE BAGLIVO, Josefina: *Historia del desarrollo social de la Argentina.* Corregidor. 1990.



Borges con sus padres y su hermana

Buenos Aires, desde la pequeña aldea a la ciudad

Madelaine Zacharias

1. Primeros tiempos

Hubo una aldehuela primitiva –asentamiento portuario de ubicación tan opinable que los historiadores no han logrado ponerse de acuerdo acerca de ella y, también, de muy difusos contornos: Faltaríamos a la verdad si tratásemos de referirnos a los primeros días de Buenos Aires describiéndola minuciosamente y con lujo de detalles. Las crónicas de aquellos tiempos no son muchas e influye en ellas más la leyenda que la realidad.

Se nos hace cuesta arriba imaginarnos el improvisado caserío a orillas del río, en una inmensidad hoy inimaginable. La pampa, extendida, y por única y no precisamente placentera vecindad, los indios y el hambre. Pero en función de sus barrios, Buenos Aires nació como es debido el 11 de junio de 1580 y fue hija de la tozuda voluntad del vizcaíno nacido en Burgos, Juan de Garay.

Buenos Aires vio la luz y quedó asentada su existencia en los documentos de estilo, como «caserío minúsculo apiñado en torno de la Plaza Mayor». A pesar de esos inconvenientes, esa pequeña aldea fue creciendo poco a poco, y podríamos denominarla desde sus orígenes como una población intimista. Su ubicación en el Nuevo Mundo contribuyó a que así fuese.

Como era habitual, las ciudades españolas en América se proyectaban y regían por las leyes de Indias; éstas exigían que sus calles se cortaran en ángulo recto y que sobre la Plaza Mayor se levantaran los principales edificios de poder. Así fue que Buenos Aires creció alrededor de su plaza principal, al principio de ambos lados, y más adelante y con mayor intensidad, hacia el Sur, asfixiada por el ejido que la estrechaba ahí nomás, a tiro de cañón de los minúsculos barcos que anclaban en la desembocadura del Riachuelo.

Apuntan los estudiosos que la documentación aún existente hace mención, allá por 1729, de tres arrabales que ya se habían sumado a la traza original diseñada por Garay: el Alto de San Pedro (hacia Catedral

al Sur), el barrio de San Juan (los alrededores del templo del mismo nombre, por esa época curato de indios, en Alsina y Piedras), y el barrio Recio (el entorno de lo que mucho más adelante pasó a ser el Mercado del Plata). Puede que no conste, pero también es posible que a fuerza de lógica pura ya existiesen otros dos barrios céntricos, que habrían de perdurar hasta fines del siglo XIX: Catedral al Norte y Catedral al Sur; y en plena zona de quintas, por los confines remotos del área urbanizada, el Retiro.

Hacia el siglo XVIII, Buenos Aires ya había crecido lo suficiente como para ser un caserío con futuro. Fue extendiéndose al Sur, alejándose de la Plaza Mayor, teniendo alrededor sus primeras construcciones. La población que creció junto a la ciudad requirió una consideración más rigurosa. El desarrollo edilicio en el nuevo siglo (1784), gracias al funcionamiento de varios hornos de ladrillos y tejas, y a una mano de obra más especializada, brindó edificios de mayor magnitud. Muchos vecinos destinaron parte de sus viviendas al comercio.

Aún se conservan planos originales (fueron exigidos a quienes querían construir) que muestran inmuebles constituidos por una serie de locales comunicados con una segunda habitación o trastienda. Recordemos que no existían las ochavas o chaflanes, por lo cual la solución que se adoptó fue que los locales ubicados en las esquinas tenían un acceso o puerta doble, una en cada pared. Esto facilitaba el acceso a los negocios y permitía una mejor exhibición de la mercadería.

En 1803 se levantó en medio de la Plaza Mayor, en el eje (actual calle Defensa), un edificio de dos cuerpos con arquería, unidos mediante un pórtico construido más tarde, y que sería llamado posteriormente *la Recova Vieja.* En ellos se alojaron los vendedores que disfrutaron de un lugar privilegiado para su actividad comercial. A la Recova primitiva se añadió otra construida sobre el lado sur de la Plaza Mayor, a la que se llamó *Recova Nueva.* Estos soportales y el mercado viejo, situado en las calles Perú y Alsina, fueron los principales lugares de abastecimiento en el centro de Buenos Aires. El comercio ambulante fue primordial en la vida doméstica de la ciudad.

Inmigración española

América Latina ha recibido, por lo menos, tres grandes movimientos inmigratorios españoles: el primero ocurrido a fines del siglo XVIII, el segundo a fines del XIX y el tercero a partir del año 1939,

término de la guerra civil en España. Cada una ha dejado su huella; las colectividades extranjeras sumaron sus costumbres a las nuestras y Buenos Aires comenzó a ser todo lo cosmopolita que las circunstancias permitían. Así podemos mencionar las corridas de toros (típicamente españolas) que movilizaban a un gran público, y cada vez que se llevaba a cabo una corrida, la Plaza de Toros del Retiro se transformaba en un espectáculo popular.

Las estadísticas de población de 1895 incluían a 72 extranjeros cada 100 habitantes, de los cuales los primeros comprendían distintas procedencias, pero con un 43% de italianos y un 33% de españoles, y que dejaron su impronta en el arte popular, en la música, en el teatro, en la danza, en la literatura, en la gastronomía, en el comercio, con gran influencia de sus costumbres en la vida diaria.

2. La generación del 80. La inmigración española, su asentamiento en la Avenida de Mayo

A pesar de los adelantos edilicios iniciados en los años anteriores, hasta la época de su capitalización en 1880, Buenos Aires seguía siendo una gran aldea. Con excepción de los templos y de unos pocos edificios públicos o privados, la arquitectura carecía de muestras destacables, y si bien las viviendas eran espaciosas, aireadas y alegres, las aguas del Río de la Plata llegaban a las proximidades de la actual Casa de Gobierno. No había sido abierta la actual Avenida de Mayo, y la homónima plaza continuaba dividida en dos –como en tiempos de la dominación hispánica– por la Recova Vieja.

El año 1880 es de suma importancia en el estudio de la evolución de la arquitectura en la Argentina, pues comenzó un período de profundas transformaciones en el crecimiento urbano. En la ciudad, comienza en la década del 80 a concentrarse una gran cantidad de europeos inmigrantes, entre ellos los españoles. Ellos eran lógicamente los que menos problemas asimilatorios tuvieron (por obvias razones históricas y étnicas). Muchos españoles eligieron Buenos Aires porque era la ciudad más «europea» de América Latina.

Destacada figura de la reforma arquitectónica que culmina con una profunda transformación edilicia de Buenos Aires fue Torcuato de Alvear, el primer intendente municipal, que desempeñó ese cargo desde 1882 –bajo la administración de Roca– hasta mayo de 1887. Enérgico

y dinámico, fue el iniciador de numerosas obras públicas, a pesar de la resistencia de muchos hombres de la época. Eliminó los «terceros», que eran cursos de aguas servidas y de lluvia, que corrían a través de algunas calles de tierra. Fue el representante de la generación del 80 que pudo hacer realidad visible la eufórica y culta potencialidad de aquellos hombres que tenían real conciencia de la pujanza y posibilidades del país.

Se abre entonces su primera avenida, la Avenida de Mayo, y a sus costados se levantan los edificios a la manera de París, y es así como Alvear propicia otra obra que indicó el impulso progresista de la época. En octubre de 1884, las cámaras legislativas autorizaron la construcción de la Avenida de Mayo con un eje que uniría la Casa de Gobierno con el edificio del Congreso Nacional, desde la Plaza de la Victoria hasta la calle Entre Ríos. Los trabajos provocaron la enconada reacción de figuras prestigiosas de aquella época. Fue tan grande el número de litigios, que se la llamó «la avenida de los pleitos». La nueva avenida que se abrió en 1889 adquirió desde un principio un sentido de urbanización y progreso debido a la uniformidad, altura e importancia de sus edificios.

Algunas veces se ha dicho que Buenos Aires sería otra si sus habitantes y visitantes se dedicaran a observarla con la mirada dirigida hacia arriba. Buenos Aires posee muchos y distintos atractivos. Uno de ellos son las cúpulas de diferentes edificios de la zona de Congreso y Plaza Mayor. Casi todas las cúpulas de Buenos Aires se concentran en la Avenida de Mayo y sus alrededores. Los edificios que allí se construyeron culminaban en estilizadas cúpulas, típicas de principios de 1900. Estilos arábigos y españoles se mezclaron con el *Art Nouveau* de moda en Europa, y que empezaba a invadir Buenos Aires.

3. La inmigración española y su instalación en la Avenida de Mayo

El café, dice Miguel Ángel Scenna, «nos viene por raza y prosapia». La naciente costumbre de reunirse en los cafés encontró en la Avenida de Mayo el lugar propicio para ganar la calle. Incuestionablemente, la costumbre de hacer del «café» un sitio de encuentros para la amistad y las soledades, la hemos heredado de España. Parecería natural entonces que al abrirse la nueva avenida surgieran a lo largo de su trayecto un sinnúmero de cafés «a la española», o mejor dicho, «a la

madrileña», con sus bullicios, sus tertulias, sus juegos de naipes y billares, y su glorioso chocolate con churros.

«Ciudad que en la Avenida de Mayo se hispaniza con teatros infectados de majas y baturros y el olor del glorioso chocolate con churros» dice Manuel Mujica Láinez en su *Canto a Buenos Aires*.

A pesar de las intenciones, podemos afirmar que el espíritu francés no prosperó en esa avenida, por lo menos desde el punto de vista humano, y es bien sabido que en la Avenida de Mayo se impuso todo lo español, con mucho de porteño, tanto en las mesas de «café» como en las peñas y en los teatros de zarzuelas.

La nueva avenida concebida al más puro estilo parisino, se convirtió en un espacio lleno de hispanidad, ya que mientras las obras evocaban los aires de Francia, por las veredas «andaluces y madrileños» iban y venían como en casa propia. Cuplés, tonadillas y canciones de Madrid se canturreaban por las mesas de los bares, confiterías y veredas de la Avenida de Mayo. Tal como lo describiera Jules Huret, era la única en Buenos Aires donde se podía tomar un refresco al aire libre, ya que el sistema de cafés-terrazas era prácticamente desconocido en la ciudad.

Por fuerza aparecen entonces en los espejos de la memoria los nombres de Lola Membrives –cupletista por aquellos tiempos–, Antonia Merced, Consuelo Mayendía, Pastora Imperio y muchas otras que desde el tinglado del varieté deleitaban con sus cuplés y tonadillas, habaneras y canciones de Madrid, mostrando su gracia castiza de majas, como dice Enrique Cadícamo, agregando: todas heroínas de una Madrid galante. Viejos cafés de tradición hispana a los que poetas, escritores, artistas, políticos y exiliados españoles convirtieron a la vez que en refugio de la más nutrida intelectualidad, en fervoroso campo de batalla dialectal de los tristes días de la guerra civil.

Para describir el clima de los cafés de la Avenida de Mayo podemos hablar de *La Castellana*. Por 1910 era punto de reunión de las familias acomodadas de Buenos Aires. Algunos años antes, sobre el último tramo del siglo anterior, había sido escenario de las disputas entre porteños y españoles que seguían paso a paso las luchas por la independencia cubana. Precisamente aquella noche del 10 de mayo de 1895, cuando murió José Martí en la pelea, sudamericanos y españoles sostuvieron en la puerta de *La Castellana* una histórica disputa que terminó con presos y heridos.

Hubo otro café, *Iberia*, en la esquina de Salta y Avenida de Mayo. Era un café con reservados para familias. Es muy posible que este café

haya sido el reducto republicano donde se viviera con más intensidad y vehemencia la guerra civil española, y fue el lugar de preferencia de reunión de los partidarios antifranquistas.

Sobre la vereda de enfrente, en el número 1208, se encontraba el café *Español*, donde paraban los franquistas y falangistas. Los enfrentamientos solían terminar a sillazo limpio, botellazos y ataque con cuanto objeto contundente se tuviera a mano.

Otro reducto importante fue el *Bar Avenida*, un café en cuyo sótano se reunían los periodistas de *Crítica*, el famoso diario de Natalio Botana. En el fondo del local había un escenario en el que actuaban preferentemente coros gallegos, y de modo especial uno llamado «Coro de los Rumores», cuyos integrantes eran republicanos. Una noche de enfrentamiento bravo con los falangistas, los muchachos de *Crítica* fueron confundidos con los del coro, recibiendo una violenta paliza, en medio de la confusión reinante. En el subsuelo del *Hotel Castelar*; si bien no era formalmente un café, se reunían allí a partir de 1933 los integrantes del grupo literario Signo.

Compartiendo con los españoles, los porteños continuaban cultivando el sentido del humor de mil maneras, volcándose a las calles por cuanto motivo les fuese posible. Prueba de ello fueron las *Romerías Españolas*, en Barracas y Flores, con desfile de bandas por las calles y la reunión al aire libre de las sociedades Orfeón Español, la Unión Obrera Española y tantos otros.

4. Asociacionismo y Mutuales Españolas

En la década de 1850, la expansión de la economía portuaria en Buenos Aires había posibilitado –como ya dijimos– su crecimiento, y conformado núcleos de modestos y consistentes inmigrantes. A partir de estos núcleos surgirán dos tipos de asociaciones: las sociedades de oficios y sociedades de bases étnicas.

Asociacionismo gallego

La inmigración gallega en la Argentina alcanzó dimensiones considerables en las dos últimas décadas del siglo XIX, y especialmente entre las dos primeras del siglo XX. Estos contingentes migratorios se concentraron en su mayor parte en Buenos Aires, convirtiéndola así en

la ciudad gallega más grande. Esta concentración fomentó la creación de entidades asociativas de ámbito gallego, culturales, mutualistas, etc.

Podemos decir que las causas de la formación de asociaciones étnicas gallegas fueron:

a. La emigración gallega rara vez se concebía como definitiva, y los emigrantes se siguieron interesando por los problemas concretos de la patria (el regionalismo, la lucha antiforal, el nacionalismo, etc.).

b. La radicación en la Argentina de intelectuales, artistas, periodistas gallegos, en muchos casos y en diversas épocas exiliados que estaban imbuidos de las ideas regionales, nacionales, etc. imperantes en su tierra, formando una elite que luchaba por la constitución de asociaciones étnicas.

c. La falta de servicios asistenciales en la sociedad receptora, así como hospitales y asistencia médica.

Eso fue lo que llevó a los gallegos a crear sociedades que trataban de ayudar a sus aldeas o villas y congéneres, creando colegios, sociedades agrarias, hospitales, cementerios, etc. Se crea el Centro Gallego de Buenos Aires, el 2 de mayo de 1907, que jugó un papel destacado en la vida cultural de la colectividad gallega en Buenos Aires. La afluencia de socios obligó a adquirir un edificio acorde con las nuevas necesidades, lo que trajo como consecuencia que en el año 1917 fuera comprado (ya existían antes otros edificios más modestos) el inmueble de Belgrano 2189. Allí se construyó un edificio anexo al local social, el cual fue inaugurado el 7 de octubre de 1923. Estaba en condiciones de ofrecer cursos de alfabetización para emigrantes y principalmente mejorando su esquema asistencial, consultorios pediátricos, oftalmología, odontología, radiología y análisis clínicos.

La obra siguió creciendo y en 1931 se llamó a concurso de anteproyectos para la construcción de un nuevo edificio. En 1932 se colocó la piedra fundamental, con la ubicación de cuatro losas evocativas traídas de las cuatro provincias gallegas. El 2 de mayo de 1936 se inauguró la primera etapa del Sanatorio. Sucesivas construcciones fueron dando culminación a la realidad que representa hoy la Institución.

Centro Asturiano

En los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, los asturianos residentes en Buenos Aires promovieron diversas iniciativas tendientes a crear instituciones que los agruparon. Así, surgieron, entre

otros y de suma importancia, la Asociación Española de Socorros Mutuos (1857 – Montserrat) y sus entidades gemelas con un gran centro de actividades culturales, de asistencia y políticas, el Círculo Asturiano, el Club Español y el Orfeón Asturiano. Ya en el año 1913 comienza a gestarse la idea de crear una nueva institución. El 23 de febrero de ese año surge el Centro Asturiano.

La emigración española destacó siempre por su espíritu de colaboración y solidaridad, y llegó a ser precursora de las instituciones de esas características en tierras del Plata. En ese marco, el Centro Asturiano comenzó a desarrollar en 1931 el embrión del proyecto médico asistencial que posteriormente sería Socorro Mutuo, con consultorios centrales en Solís 461.

En la década de 1950/60 comenzó a construirse el actual edificio del Campo Covadonga, ampliándose posteriormente las instalaciones y el solar, con la adquisición del cercano inmueble que perteneciera al Casal de Cataluña (otra asociación), y también por parte de la Provincia de Buenos Aires, de tierras bajas linderas contiguas al Río de la Plata, que se hicieron aptas para el uso por parte de la institución, mediante el relleno. En Campo Covadonga se realizan diversas actividades, entre las que sobresalen las reuniones cuyo atractivo principal son las tradicionales «fabadas», cuyos principales ingredientes son las judías blancas (llamadas en la Argentina porotos) y el embutido de cerdo, y la fiesta de la espicha, en la que se muestra la habilidad propia del asturiano para escanciar la sidra natural, generalmente traída desde Villaviciosa.

Conclusiones

Recordemos que la inmigración española, que llegó a sumar más de un millón de personas entre 1887 y 1924, y que constituyó el 20% de los extranjeros en Buenos Aires y el 13% en todo el país, influyó y se hizo dueña de la Avenida de Mayo (edificada a la parisién), donde los españoles repitieron sus tertulias peninsulares, discutieron sus puntos de vista políticos y constituyeron reductos de exiliados, escuchando también en los famosos cafés, zarzuelas, tonadillas y cuplés, creando un ambiente español que aún hoy se siente. También la colectividad española era mayoría entre los propietarios extranjeros de industrias. Había españoles de todo nivel, desde mucamas hasta industriales, pasando por la gastronomía, el comercio y la banca.

Su influencia fue muy importante en las tareas de la población argentina: en la arquitectura, en su *habitat*, en la formación de asociaciones que si bien eran para ayuda de los compatriotas españoles, se hacía extensivas al ciudadano argentino, en el teatro, en la música, en la literatura y especialmente en el quehacer cotidiano de los habitantes de una ciudad naciente.

Bibliografía:

VV AA, edición de Hebe Clementi: *Gente de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1980.

– *Inmigración Española en la Argentina*, Seminario, 1990. Oficina Cultural de la Embajada de España, Buenos Aires, 1991.

LONGO Rafael: *Los cafés de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2002.

NATALE, Laura: *Las cúpulas de Buenos Aires*, Buenos Aires 2002.

Asociacionismo Español en la Argentina, seminario 1991, Buenos Aires, 1992.

JORGE LUIS BORGES

EVARISTO CARRIEGO

M. GLEIZER - EDITOR
TRIUNVIRATO 537
BUENOS AIRES - 1930

Primera edición de *Evaristo Carriego*

Aportes españoles en el desenvolvimiento de la industria y el comercio en Buenos Aires

Ángel O. Prignano

La incidencia española en el desarrollo y progreso de Buenos Aires se enlaza, en todos sus aspectos, con la llegada de Pedro de Mendoza y la fundación de la ciudad en 1536, y su definitiva repoblación en 1580 por Juan de Garay. De todos aquellos que pisaron suelo rioplatense con distintos deseos y en espera, acaso, de oportunidades nuevas y más lucrativas, existen nombres poco conocidos o escasamente difundidos en la historiografía porteña. De ahí que hayamos decidido evocar a algunos de ellos: los integrantes de una próspera familia que tuvo importantísima participación en el comercio ultramarino entre España y América del Sur durante el Virreinato del Río de la Plata y aún después de la Independencia; dos jóvenes ingenieros iniciadores de la industria del fósforo en la Argentina; y un industrial del tabaco que, llegado de niño a Buenos Aires, se inició –ya mozo– en la elaboración de cigarrillos, actividad que le permitió amasar una gran fortuna personal, en parte devuelta a los hijos de su país de adopción a través de obras de caridad y apoyando materialmente a artistas y literatos.

De Vigo a Buenos Aires

Los Marcó del Pont eran una familia de comerciantes afincados en Vigo, aunque sus orígenes deben buscarse en Cataluña. A lo largo de tres generaciones tuvo destacada actuación en el comercio de importación y exportación entre España y Sudamérica. Buenaventura Marcó del Pont, el primero de esta estirpe que pudo rastrearse dedicado a estos menesteres, estuvo en Buenos Aires en varias oportunidades a partir de 1785, cuando la travesía del Atlántico era poco menos que una aventura de imprevisible final. En matrimonio con Ángela Juana Méndez procreó tres hijos varones, a los que pusieron por nombres Francisco Casimiro, Ventura Miguel y Agustín, los dos primeros españoles y argentino el restante. Don Buenaventura ordenó sus asuntos en Buenos

Aires cuando sintió que la salud lo abandonaba y partió para España, donde falleció.

Francisco Casimiro sintió la vocación militar e hizo la campaña de Italia con el ejército español. Su valiente actuación en el segundo sitio de Zaragoza le valió una condecoración y el ascenso al grado de coronel. Luego llegó a mariscal de campo y fue prisionero de los franceses. Una vez repuesto Fernando VII en el trono de España, se le asignó la gobernación de la plaza de Tortosa; más tarde fue nombrado Capitán General del Reino de Chile y Presidente de la Real Audiencia, por lo que tuvo que embarcarse para la América del Sur a fin de hacerse cargo de sus funciones. Se enfrentó a San Martín en la batalla de Chacabuco, donde fue derrotado y tomado prisionero por el Libertador. Nunca dejó de lado sus fuertes convicciones realistas y las sostuvo aún después de la Independencia de las Provincias Unidas. Falleció en San Luis en mayo de 1821.

Su hermano Agustín luchó en el bando contrario defendiendo el ideario revolucionario de Mayo. En 1811 ingresó en el Ejército del Norte, hizo toda la campaña de la Independencia y accedió al grado de coronel. Falleció en Salta, donde había fijado su lugar de residencia a partir de 1870.

Ventura Miguel nació en Vigo en 1763. Llegó con su padre en uno de los viajes que periódicamente realizaba a esta parte del mundo y se radicó definitivamente en Buenos Aires. Su idea era explotar el comercio de ultramar, principalmente la exportación de cueros, para lo cual adquirió una gran barraca en las cercanías del actual parque Lezama. Por otra parte, el Cabildo de Buenos Aires lo comisionó para numerosas operaciones comerciales en Europa, entre otras la adquisición de las primeras tablillas que se colocaron en las esquinas porteñas para identificar el nombre de las calles. También ocupó importantes cargos públicos; fue regidor del Cabildo y alférez real. Es de destacar su valiente participación durante las invasiones inglesas, tomando personalmente un estandarte que se conservó en la familia hasta la muerte del último Marcó del Pont en 1970. Ventura Miguel fue invitado al Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810 pero no concurrió. La esquela que se le envió en esa oportunidad es objeto de exhibición actual en el Museo Histórico Nacional.

La muerte lo sorprendió al final de uno de sus continuos viajes a Europa representando intereses comerciales españoles y americanos. Dejó de existir en Puerto Real, Andalucía, en 1836. Estaba casado con Francisca Díaz de Vivar, perteneciente a una antigua, próspera y prestigiosa familia de la villa de Luján, con quien tuvo seis hijos.

Antonino, uno de los vástagos de don Ventura y doña Francisca, siguió el sendero marcado sucesivamente por su abuelo y por su padre. En 1840 fundó una firma con su nombre en la calle Chacabuco al 300, desde donde continuó y aún amplió el negocio familiar: incorporó la importación de maquinarias agrícolas e industriales, animales de raza, materiales de construcción y tabaco desde La Habana, entre otras cosas. Fue él quien introdujo los prestigiosos vinos de Burdeos en Buenos Aires.

Pero no sólo atendió el comercio ultramarino y panamericano; también probó fortuna ingresando en el mundo de las finanzas a través de algunas inversiones en diversos negocios. Así, adquirió una proporción importante del capital accionario de la empresa del Ferrocarril Central Argentino y de la Sociedad Anónima de los Caminos de Flores y de Gauna, esta última dedicada al mantenimiento por peaje de las dos principales vías de acceso al centro de la ciudad por el partido de San José de Flores, las actuales avenidas Rivadavia y Gaona, respectivamente. En la primera le fue bien; en la segunda perdió todo, pues la empresa quebró al poco tiempo de iniciar sus actividades en 1870.

Don Antonino Marcó del Pont ocupó, además, cargos públicos con gran sentido de responsabilidad dando muestras de ser un ordenado y honesto administrador. Se desempeñó como directivo del Banco Argentino y fue designado primer presidente de la Lotería Nacional. «Conspicuo miembro de la alta sociedad argentina –dice Cunietti-Ferrando–, era considerado un caballero en todo el sentido de la palabra por su hombría de bien y la rectitud de sus procederes». Desposó en Buenos Aires a doña Feliciana Reyna, con quien tuvo nueve hijos, siete varones y dos mujeres. Ninguno de ellos siguió los pasos de sus antecesores y la actividad comercial de la familia terminó con su muerte, acaecida el 17 de marzo de 1887.

Tres de sus hijos sobresalieron por otras razones. Ventura Miguel fue un pintor paisajista de buen oficio, José destacó como historiador, numismático y gran filatelista, y Augusto se recibió de abogado y desempeñó cargos legislativos (diputado y convencional provincial), además de participar en la comisión revisora del Código Civil argentino. El doctor Augusto Marcó del Pont falleció en el naufragio del vapor *América*, el 24 de diciembre de 1871. Viajaba con su esposa, Carmen Pinedo, que se salvó merced al generoso acto de Juan Viale, quien le cedió su propio salvavidas y pereció ahogado.

Digamos, por último, que los Marcó del Pont hicieron un postrer aporte a la ciudad de Buenos Aires, particularmente al barrio de Flores.

Antonino Marcó del Pont mandó construir una hermosa casaquinta en el entonces pueblo de San José de Flores, a la sazón cabecera del partido provincial del mismo nombre.

Uno de sus hijos, el ya citado José Marcó del Pont, en los salones de esta casona solía recibir a los historiadores Enrique Peña, Bartolomé Mitre, Alejandro Rosa, Aurelio Prado y Rojas, Ángel Carranza y otros invitados, quienes departían cordialmente en los salones de la casa y sembraron la semilla de la Junta de Numismática Americana, convertida posteriormente en la actual Academia Nacional de la Historia. En la llamada Revolución de 1880, la propiedad sirvió como temporario hospital de sangre y su último morador, José Antonino Marcó del Pont, en 1929 la vendió al Ferrocarril del Oeste que pretendía construir una cuarta vía nunca realizada. Esto permitió que la vivienda se mantuviera en pie durante los años siguientes, aunque en condiciones de precariedad absoluta; tanto que estuvo a punto de derrumbarse. Todos estos antecedentes fueron elevados por la Junta de Estudios Históricos de San José de Flores a la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos con el fin de que fuera declarada Monumento Histórico Nacional y se recuperara para la ciudad. Los trámites culminaron exitosamente: la casona adquirió aquel rango en 1976 y su reconstrucción total culminó en 1998. Dos años más tarde, concretamente el 4 de mayo de 2000, allí se inauguró la Casa de la Cultura de Flores «Marcó del Pont» (General José Gervasio Artigas 202) y dos meses después (21 de julio), la Junta de Estudios Históricos de San José de Flores estrenó su sede y biblioteca pública. Este último espacio fue cedido por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en reconocimiento de la lucha de esta institución para evitar la pérdida de una de las pocas y clásicas construcciones del Buenos Aires de fines del siglo XIX.

Pioneros de la industria del fósforo

Dos jóvenes ingenieros españoles, de los que bien poco se sabe, fueron quienes iniciaron la fabricación de fósforos en la Argentina. Ellos se han ganado un lugar de privilegio en la historia de la industria argentina. Llegaron a la capital de la Confederación en tiempos difíciles, poco después de la caída de Rosas, pero enseguida se adaptaron a estas tierras intentando una actividad de la que no se tenían antecedentes en estos confines del mundo.

La invención del fósforo tal cual lo conocemos hoy es atribuida, en el mundo occidental, a varios químicos y fabricantes europeos que lo desarrollaron durante la primera mitad del siglo XIX, aunque ya se tenían noticias anteriores sobre el empleo del fósforo como medio combustible para encender el fuego. Su facilidad para combinarse con el oxígeno es tal que se enciende muy rápidamente al contacto con el aire, características que fue aprovechada para fabricar el llamado *fósforo etéreo*. En 1708, Ingherous y otros utilizaron fósforo en estado puro o mezclado con otras sustancias, dando origen al primer fósforo de fricción que recibió el nombre de *Sulphurata Hyperoxygenta Frict*. Otros investigadores experimentaron posteriormente sus propias fórmulas.

Pero, según parece, 1832 fue el año de invención del fósforo. En esa fecha pudo haber tomado las características actuales y dio comienzo su fabricación comercial. Trevany, Jones, Kammerer, Römer, Sigl y Preshel, entre otros, trabajaron en Viena para perfeccionarlo. A partir de entonces, numerosos fabricantes europeos introdujeron innovaciones a la idea original.

Hasta el desarrollo de una industria fosforera fuerte en el Río de la Plata, el mercado de este artículo en ambas orillas estaba abastecido por fabricantes franceses e italianos establecidos en Francia. De allí salían los mayores envíos a esta parte del mundo hasta que el gobierno galo implantó el monopolio. La consecuencia inmediata fue el traslado de algunos de esos industriales al norte de Italia, donde montaron sus fábricas para continuar exportando sus productos desde allí.

Los orígenes de esta actividad en la Argentina se remontan a 1860, cuando los jóvenes ingenieros José María Goenaga y José Lopeteguy, presumiblemente de origen vasco, instalaron una fábrica en Buenos Aires, calle San José entre las de San Juan y Cochabamba. Las primeras maquinarias (¿traídas por Marcó del Pont, acaso?) eran muy rudimentarias y fueron puestas a punto para producir 200 gruesas diarias. Sin embargo, este volumen nunca pudo ser alcanzado por la falta de personal idóneo. Insistimos: la industria fosforera era desconocida en ambas orillas del Plata. Entonces se abocaron a emplear jóvenes que se interesaran en aprender el oficio y así consolidar una actividad que ellos creían con mucho futuro. Así, una pléyade de hombres y mujeres pasaron por su taller tratando de descubrir los secretos de la fabricación de los palillos fosfóricos.

La solución, finalmente, llegó de la mano de un hábil armero residente en la ciudad: Andrés Arriarán. Este artesano fue quien con su trabajo contribuyó enormemente a que el establecimiento se encaminara

hacia el éxito y puede ser considerado el factor fundamental que perfeccionó la elaboración de fósforos en nuestro medio. Sin embargo, cuando todo hacía pensar que los principales escollos habían sido superados y el personal iba capacitándose cada vez mejor, la guerra franco-prusiana de 1870 y la gran epidemia de fiebre amarilla que azotó a Buenos Aires al año siguiente frenaron esta marcha casi por completo. La escasez de materia prima, que se traía de Europa, y la alta mortandad entre la población porteña causada por el flagelo hirieron gravemente a la pequeña fábrica de los vascos. En tales circunstancias y algunos desacuerdos sobrevenidos entre los socios, Lopeteguy se retiró y Arriarán se incorporó a la firma, que entonces comenzó a girar como Goenaga y Arriarán. Más tarde, el primero siguió el camino de su compatriota y Andrés Arriarán quedó como único dueño.

La fábrica no tuvo futuro en sus manos y cerró luego de asociarse, en 1873, con los comerciantes Bustamante y Galup. La nueva sociedad llegó a construir un importante establecimiento fabril, pero poco tiempo después entró en bancarrota y las maquinarias quedaron depositadas en un galpón cercano. Paralelamente fueron apareciendo nuevos emprendimientos con mejor suerte, entre ellos los de Bolondo Lavigne y Cía, A. Dellachá y Hno. y Francisco Lavaggi. La fusión de estas tres fábricas en 1888 dio origen a la Compañía General de Fósforos S. A., que poco a poco se convirtió en un grupo empresario gigantesco en cuyo seno reunió diversas industrias relacionadas con la fabricación de fósforos y prácticamente monopolizó la actividad en la Argentina.

Industrial y filántropo

Ya que hablamos de productores de fósforos, bueno es dedicarle un párrafo a un fabricante de cigarrillos: Manuel Méndez de Andés. Vino al mundo en El Franco, villa situada en la provincia de Oviedo, en el año 1846. Con apenas doce años de edad se embarcó con su familia para Buenos Aires y enseguida fue uno más que se sumó a la fuerza laboral infantil de la época desempeñándose con verdadero ahínco en diversas labores. Desde muy niño se lo vio con vocación de ganarse la vida por sí mismo y con el correr de los años logró reunir un pequeño capital para intentar su propia aventura. Así, en 1874 abrió una fábrica de tabacos que hizo honor a la incipiente industria nacional argentina. La instaló a pocos pasos de la plaza de Mayo y la llamó *La Abundan-*

cia, nombre que preanunciaba el éxito y la fortuna que alcanzaría en esta actividad. Sus afamados cigarrillos de la marca *Excelsior* tuvieron rápida acogida entre los fumadores porteños y las ventas crecieron sostenidamente, cada vez más favorecidos por el gusto del público. El nombre de esta marca se lucía en el frente de su palacete, construido en Buenos Aires (Rivadavia 5657) con las ganancias de su fábrica. Pero no todo lo que ingresaba a sus arcas lo guardaba para sí, pues fue muy generoso y caritativo en cuanta ocasión le fuera posible demostrarlo. Contribuyó, por ejemplo, con donaciones en oportunidad de la suscripción popular organizada en beneficio de las familias de las víctimas del naufragio de la cazatorpedera *Rosales,* que se incendió el 9 de julio de 1892 cuando se dirigía a España para participar en los festejos del tercer centenario del Descubrimiento de América. O cuando el calamitoso terremoto acaecido el 27 de octubre de 1894 en San Juan y La Rioja, que dejó numerosos muertos y heridos y afectó viviendas de varias localidades en ambas provincias.

Don Manuel fue un vecino caracterizado, apreciado y muy respetado del barrio de San José de Flores. Como edil representante de esa parroquia trabajó por su progreso y desarrollo urbano en el seno del Concejo Deliberante de Buenos Aires. Además intervino activamente en la creación de la Asociación Española de Socorros Mutuos de San José de Flores, fundada el 29 de marzo de 1896 en Pedernera 143, de la que fue el primer presidente. Asimismo desempeñó la presidencia de la Asociación Patriótica Española y de la Unión General de Tabaqueros, fue miembro de la Cruz Roja y del Círculo de la Prensa, y protector desinteresado de escritores, escultores, músicos, actores y periodistas. Falleció en Buenos Aires el 17 de julio de 1897 y fue inhumado en el cementerio de La Recoleta, donde cinco años más tarde quedó inaugurado un monumento para recordarlo. La ciudad de Buenos Aires le rindió homenaje imponiendo su nombre a una de las calles de la ciudad.

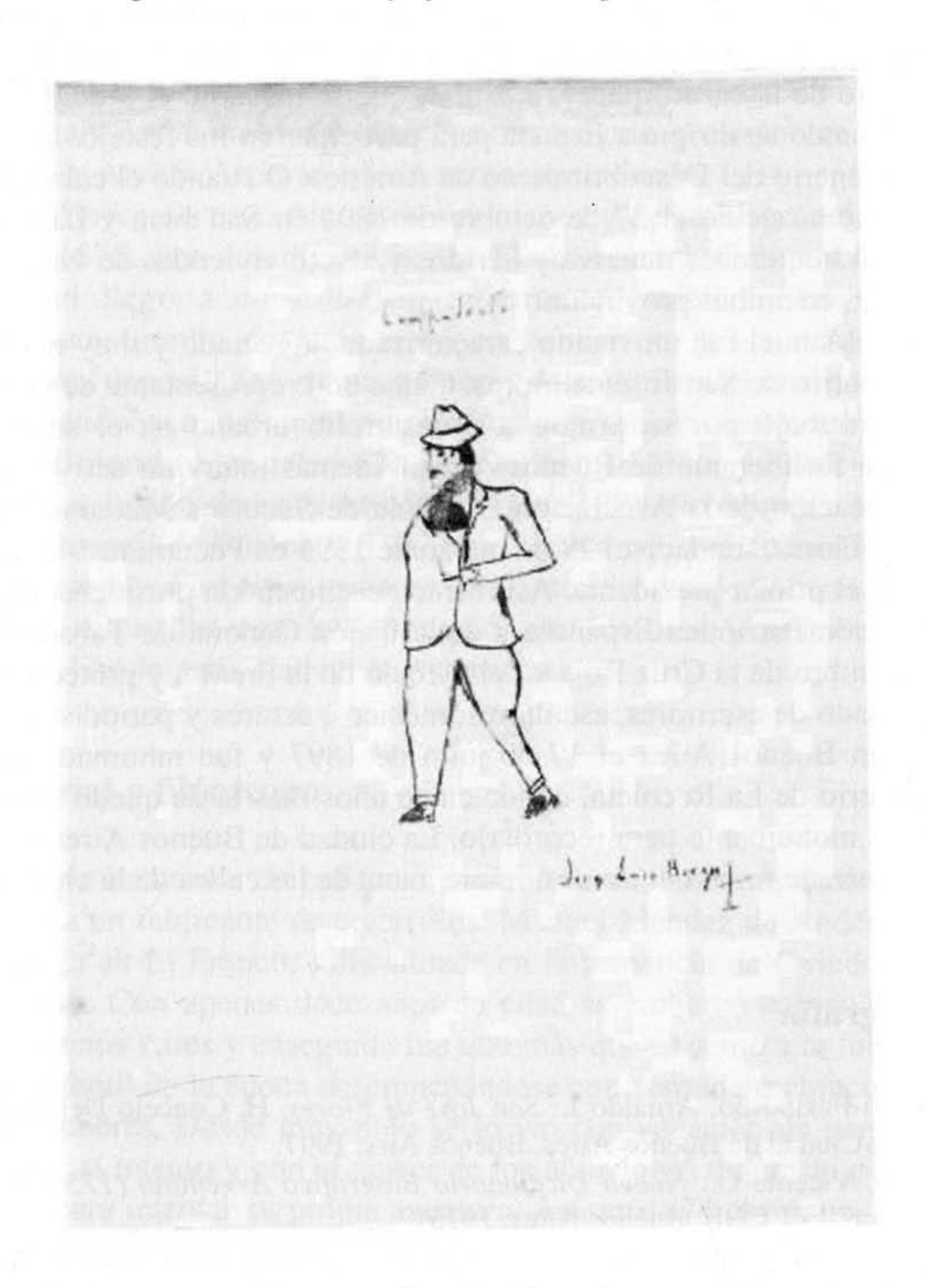
Bibliografía

CUNIETTI-FERRANDO, Arnaldo J.: *San José de Flores,* H. Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Airs, 1997.

CUTOLO, Vicente O.: *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930),* Editorial ELCHE, Buenos Aires, 1975).

DE SANTILLÁN, Diego A.: *Gran Enciclopedia Argentina,* Ediar, Buenos Aires, 1956/64.

PRIGNANO, Ángel O.: «Casa Marcó del Pont», en *Cronista Mayor de Buenos Aires,* Año II, nº 13, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, enero de 2000.
PRIGNANO, Ángel O.: *El barrio de Flores y sus hechos (efemérides y cronología),* Junta de Estudios Históricos de San José de Flores, Buenos Aires, 2002.
PRIGNANO, Ángel O.: *De tragedias y resurrecciones (Del puerto a San José de Flores),* XX Años con la Historia del Puerto de Buenos Aires, Junta de Estudios Históricos del Puerto de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.
PRIGNANO, Ángel O.: *Historia del fósforo en la Argentina* (inédito).



Un «compadrito» dibujado por borges

Las mujeres españolas en la Argentina

Lily Sosa de Newton

Las fundadoras

La presencia de las españolas en el Río de la Plata se registró desde el mismo momento en que arribaron los barcos de los conquistadores, al mando de don Pedro de Mendoza, en 1536. Aquellas audaces ignoraban las pruebas que las aguardaban, las mismas que a los hombres venidos a estas costas para fundar una población. Fueron alrededor de veinte, y entre ellas estaban María Dávila, compañera y legataria del Adelantado al que asistió en su regreso a España, e Isabel de Guevara, que lograría hacer de su nombre un símbolo gracias a la carta que envió a la princesa doña Juana el 2 de julio de 1556, es decir, veinte años después del doloroso abandono de la incipiente capital. Sabidas son las penurias de los fundadores a partir de 1536, acosados por el hambre y las enfermedades y obligados a abandonar el mísero caserío para ir a Asunción antes de que los indios dieran cuenta de ellos. Veinte años después Isabel de Guevara abogó por el derecho a recibir su parte, con el marido, Pedro Esquivel, en los repartimientos de tierras e indios que hacía la corona y expuso, con vívidas y conmovedoras palabras, las penurias del viaje en el cual fueron las mujeres quienes asumieron la tarea de gobernar los dos bergantines río Paraná arriba. Los hombres estaban tan extenuados que no podían cumplir su tarea y ellas se ocuparon de gobernar el timón, manejar las velas, echar la sonda y tomar los remos cuando los hombres no tenían fuerza para bogar, además de curarlos, alimentarlos y darles ánimo. Sus propias palabras lo dicen con elocuencia: «...fue tamaña la hambre que al cabo de tres meses murieron los mil (habían llegado mil quinientos)... Vinieron los hombres en tanta flaqueza que todos los trabajos cargaban las pobres mujeres... sargenteando y poniendo en orden los soldados...» Ya en Asunción, tuvieron ellas que desmontar terrenos, arar, sembrar y cosechar hasta que los hombres se repusieron. Por todo esto se había sentido relegada por quienes tenían el poder de retribuir tanta abnegación y habían repartido bienes «sin de mí y de mis trabajos se tuviese nenguna memoria y me dejaron de fuera sin me dar indios ni nengún género de servicio.»

De aquella primera fundación ha quedado otro nombre que fluctúa entre la historia y la leyenda y que conocemos gracias a la obra *Argentina y conquista del Río de la Plata,* del arcediano Martín del Barco Centenera y es la mujer conocida como «la Maldonada». Las autoridades la condenaron a ser devorada por las fieras por fugarse a tierra de indios y la salvó un hecho fortuito ocurrido en donde está el arroyo Maldonado, nombre que la recuerda: ayudó a una leona en trance de parir y el animal, agradecido, la salvó a su vez de morir bajo las garras de sus congéneres.

También ejemplo de valor es el de Mencía Calderón de Sanabria, a la que se nombró Adelantada en reemplazo de su marido muerto. En 1555 llegó a Asunción del Paraguay al frente de un grupo de mujeres tras sufrir incontables penurias, que duraron cinco años desde la partida de España. Fue tronco de ilustres familias por sus hijas Mencía, casada con Hernando Arias de Saavedra, primer gobernador criollo del Río de la Plata, y María esposa de Hernando de Trejo y Sanabria, fundador de la Universidad de Córdoba.

La segunda y definitiva fundación de Buenos Aires se produjo desde Asunción y vino una sola mujer, Ana Díaz, quien en el repartimiento de solares recibió uno de trescientas varas, ubicado en la esquina sudoeste de Florida y Corrientes, donde se dice que estableció una pulpería. Fue inmortalizada por el artista español José Moreno Carbonero en su cuadro *La fundación de Buenos Aires,* que se conserva en el Palacio Municipal.

Después de la colonia

Muchas fueron las españolas que anduvieron por estas tierras, una de ellas muy especial pues adoptó vestimenta de hombre para vivir sus aventuras, en las que llegó hasta Tucumán. De allí tuvo que huir ya que le ofrecieron casamiento con niñas del lugar. Era Catalina de Erauso, «la monja alférez», que huyó del convento en España para hacer de América el escenario de sus andanzas. Esto ocurría en el siglo XVI y Catalina escribió sus memorias, tras volver al convento de España que había abandonado a los quince años.

Vinieron muchas españolas con el correr del tiempo, adaptadas a las nuevas tierras pero siempre fieles al espíritu de su raza. Sin proponérselo, infundían en el alma de sus hijas criollas la altivez, el sentido de libertad y el estoicismo ante los sinsabores. Dejó noble ejemplo la ma-

dre del general José de San Martín, doña Gregoria Matorras, nacida en España. Le tocó radicarse en las misiones jesuíticas por imposición de las tareas del marido, con quien se había casado por poder. Estaban instalados en Yapeyú cuando nació José Francisco, el futuro militar de brillante carrera. Esta mujer admirable, viuda, logró dar carrera a sus cuatro hijos varones. Cuando San Martín regresó a su patria, ya casada con Carlos de Alvear llegó otra española, Carmen Quintanilla, figura destacada junto a las patricias en los albores de la independencia.

Precisamente estas luchas generaron antagonismos entre criollas y españolas, vehementes unas y otras, por lo que chocaban violentamente, como ocurrió en Salta después de 1810 debido a la formación de dos bandos: las que defendían a la patria y las que eran devotas del rey. Superados los antagonismos iniciales, las españolas, con nobleza y talento, aportaron su esfuerzo al engrandecimiento del país y así se las vio, junto a las criollas, dedicadas a la beneficencia, a la educación y al arte.

Capítulo aparte merecen las humildes inmigrantes que, en busca de mejores horizontes, emprendieron la travesía hacia América junto a sus hombres, o solas, como aquellas mujeres de la conquista, valerosas y estoicas. Sus nombres no trascendieron pero trabajaron denodadamente para dar a sus hijos amor y educación.

Las españolas y el teatro

La oleada de nuevos habitantes de la Argentina que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX comprendió también artistas de teatro, de circo y cantantes. Muchos se quedaron en Buenos Aires y en otros puntos y formaron su familia, como el caso de la actriz Rita Carbajo. Arribada en 1860 como integrante de una compañía de comedias, gustó de inmediato al público porteño que la convirtió en uno de sus ídolos por su talento, belleza y elegancia. Tras varios años de tarea constante, estrenó la obra del autor argentino Martín Coronado *Luz de luna y luz de incendio*. Se casó con el empresario Berenguer y uno de sus nietos fue el destacado escritor y profesor Arturo Berenguer Carisomo. Interpretó el repertorio universal aclamada por el público, como cuando encarnó a la desdichada Violeta en *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas hijo. Falleció en Buenos Aires en 1919.

María Guerrero llegó al Plata por primera vez en 1897 con su marido, Fernando Díaz de Mendoza. Hizo después varios viajes, como el de

1907, año en que inauguró el Teatro Avenida. Su pasión por la escena y su reconocimiento hacia el público argentino le hicieron concebir la idea de levantar una sala de espectáculos que no tuviese igual en la Argentina ni en España. Estudió muchos proyectos y finalmente compró un terreno en Córdoba y Libertad donde se construyó el teatro soñado en el estilo de los palacios de Segovia y de Toledo. Encargó a su patria los elementos para la decoración y los muebles, en el más puro estilo renacentista. Lo inauguraron el 5 de septiembre de 1921 con *La niña Boba*, de Lope de Vega, que había estrenado en Buenos Aires cuando tenía treinta años. Esta vez, para estar a tono con su edad –cincuenta y cuatro años– la niña se convirtió en *dama* boba. Fue su última visita a Buenos Aires.

El cuplé, que cautivaba al público en las funciones del Teatro de la Ranchería ya a fines del siglo XVIII, tuvo hacia fines del XIX y comienzos del XX un renacer entusiasta gracias a las cantantes españolas que llegaron a nuestras tierras. Algunas fueron aceptadas por el público con entusiasmo, como ocurrió con Aurora Jauffret, «La Goya», Pastora Imperio, Raquel Meller, Luisa Vila, que estrenó «Mi noche triste» antes que María Luisa Notar, y otras cupletistas que pasaron temporadas más o menos largas aquí. Una de las más celebradas, aparte de que se quedó en Buenos Aires más de nueve años gozando siempre del favor del público, fue Teresita Maraval, conocida por su apodo de *Teresita Zazá*, «la Zazá». Se presentaba en las salas más importantes y había logrado atraer a sus espectáculos a las señoras, que en esos años se cuidaban mucho de asistir a teatros que no fuesen serios. Estuvo desde 1914 hasta 1923 y fue de las primeras en actuar en Mar del Plata, que se estaba convirtiendo en un centro importante de veraneo. Su interpretación de la manola popularizó aquello de «Hola, manola, manola, cualquiera te tose a ti», y se convirtió en saludo. Su fama en estas tierras llegó a ser mucho mayor que en la propia. Otra figura de la escena de esos tiempos, famosa por sus amores, fue «la bella Otero», Carolina Otero, que estuvo en 1903 dejando buen recuerdo.

En años posteriores otras cantantes vinieron a probar suerte, que siempre les fue favorable. *Tania*, pseudónimo de Ana Luciano Divis, llegó en 1925 para cantar cuplés. Había nacido en Toledo en fecha de la que hizo un estricto secreto y se quedó definitivamente. Se separó del marido y, al conocer a Enrique Santos Discépolo, formó con él una pareja, interpretando los tangos del famoso autor y actuando en teatros, cine y televisión. Murió en 1999, habiendo cumplido algunos años más del siglo. También vino a Buenos Aires Rosita Moreno, bailarina y ac-

triz que acompañó a Carlos Gardel en *Tango Bar* y *El día que me quieras,* filmadas en Estados Unidos. Aquí hizo *El canillita y la dama* con Luis Sandrini y unos años antes se había presentado en el Maipo como bailarina, Aquí filmó también bajo la dirección de Daniel Tinayre *La hora de las sorpresas.*

Otras mujeres destacadas se fueron incorporando al quehacer nacional en los años siguientes, como María de Maeztu, doctora en filosofía, educadora, escritora, que alcanzó en su país y en estados Unidos sólido prestigio. Vino por primera vez en 1927 invitada por la Institución Cultural Española. Volvió en 1937, quedándose aquí y dictando cursos en la Facultad de Filosofía y Letras hasta su muerte, ocurrida en 1948 en Mar del Plata. Después de Emilia Pardo Bazán fue la primera mujer a la que la Hispanic Society designó miembro de número. Publicó aquí varios libros, escribió en *La Prensa, El Hogar* y otros medios y prologó los ensayos de su hermano, Ramiro.

Se incorporó asimismo al ambiente local la cantante y actriz María Antinea (María Hueso) en 1936 y residió en la Argentina muchos años, haciendo radio, cine, teatro y televisión como actriz y libretista. También la española María Luisa Robledo se integró al ambiente artístico y sus dos hijas, Norma Aleandro y María Vaner, siguieron sus huellas. En 1996 se presentó con un espectáculo que resumía sus setenta años con el arte.

El arte contó con destacadas figuras nacidas en España y afincadas aquí. Las pintoras Lola del Olmo Iribarne y Araceli Vázquez Málaga se incorporaron al ambiente artístico local dando lo mejor de su talento. Lo mismo puede decirse de Victorina Durán, artista plástica, escenógrafa y crítica de arte nacida en Madrid, en cuya Real Academia de Bellas Artes obtuvo su título.

La gran bailarina Antonia Mercé nació circunstancialmente en Buenos Aires durante un viaje de sus padres. Hija de un gran bailarín del Teatro Real de Madrid, aprendió con él los secretos de la danza. Orgullosa de su nacionalidad, hizo famoso el apodo de «La Argentina». Aclamada con delirio en el Colón y el Cervantes, aprendió los bailes nativos y los incorporó a su repertorio. Falleció en Bayona, Francia, el 18 de julio de 1936, día en que estalló la guerra civil española.

Otra actriz muy querida en nuestro país, Gloria Guzmán, nació en Vitoria, País Vasco, y llegó en 1924 con una compañía española de la que pasó al Teatro Maipo como primera figura. Fue vedette muchos años pero luego hizo comedia, cine y televisión. Filmó con Carlos Gardel y Sofía Bozán *Luces de Buenos Aires,* en 1931.

Otras españolas descollaron en el canto lírico y de cámara, como Concepción Badía, nacida en Barcelona, donde murió en 1975. Radicada en Buenos Aires, cantó en el Colón y en la Wagneriana, entre otras salas. Ana María González interpretó en el Colón papeles protagónicos de ópera. Nació en Oviedo y vino a los dos años. Actuó en París, y Londres, los Estados Unidos, España e Italia. En 1980 la Asociación Verdiana la declaró la mejor soprano argentina.

Periodistas y escritoras

Numerosos nombres enriquecen estas especialidades de las letras. En el siglo XIX se hicieron notar en Buenos Aires ya que venían precedidas del prestigio que da la labor desarrollada. Destaco a la baronesa de Wilson, como firmaba Emilia Serrano García del Fornel, quien visitó el Río de la Plata después de recorrer muchos países y de publicar varios libros. Esta granadina fue invitada por la nueva revista literaria dedicada a las mujeres *La Ondina del Plata,* aparecida en 1875 en Buenos Aires. Se había casado a los quince años con el barón Wilson y, viuda a los dos años, se dedicó a viajar y a escribir. Sus colaboraciones aparecieron en *La Ondina*, lo mismo que en *Búcaro Americano,* en 1896. Falleció en Barcelona en 1922.

Pilar Sinués de Marco no llegó a estas tierras pero fue también asidua colaboradora de las revistas porteñas. Novelista y periodista, había nacido en Zaragoza y murió en Madrid en 1893 dejando más de cien novelas publicadas y alguna revista fundada por ella.

María Velazco y Arias, figura valiosa de la docencia y la literatura, era extremeña y llegó aquí muy niña. Se recibió de doctora en filosofía y letras en la UBA. Publicó varios libros y con la escritora Wally Zenner creó el grupo teatral Espondeo.

Entre las periodistas puede mencionarse asimismo a Matilde Velaz Palacios, una madrileña llegada en la primera infancia. Aquí estudió y se incorporó a la redacción de la revista *Para Ti,* donde alcanzó la jerarquía de directora, cargo que desempeñó nueve años. En esa publicación trabajó intensamente pues redactaba varias secciones firmando con diversos pseudónimos, además de escribir cuentos. Publicó tres novelas y un libro de memorias en 1933.

Rosa Canto, nacida en Cádiz en 1901, vino en su juventud y realizó aquí su labor literaria y periodística colaborando asiduamente en el diario *La Nación* entre 1931 y 1949. Escribió además en *Caras y*

Caretas, *Noticias Gráficas* y *Eco de España*. Publicó literatura infantil y poesía.

La dramaturga María Luz Regás, madrileña, nació en 1916. Estrenó varias obras, interpretadas por las principales figuras de la escena y tradujo importantes obras del francés y el inglés. Fue directora del teatro Regina, tarea no frecuentada por las mujeres. Falleció en 1984. Era hija de la actriz Julia Velasco, que se inició en 1920 como cantante, en Barcelona, donde estrenó *La viuda alegre, La casta Susana* y otras operetas. Vino a Buenos Aires y actuó en los teatro Avenida y Mayo, pero fue en la radio donde logró gran popularidad con su personaje «La señorita Alegría», que creó para los niños. Falleció en 1970.

María de la O Lejárraga vivió una historia casi patética. Casada con Gregorio Martínez Sierra, colaboró con él desde el noviazgo escribiendo casi todo lo que el marido, sin ningún escrúpulo, firmaba. En 1911 se estrenó la obra *Canción de cuna* que la actriz Catalina Bárcena, amante del escritor, interpretó después en el cine. Ante tal situación, María de la O se dedicó a la política en las filas del socialismo y fue diputada en 1933, sin dejar de ayudar al marido, que murió en 1947. Obligada por la guerra civil, y por la de 1939, vino a la Argentina en los años 50 y aquí publicó varios libros, entre ellos *Una mujer por los caminos de España*. Vivió en hoteles, con la fiel compañía de sobrinos y amigos, y murió en 1974 cuando le faltaban seis meses para cumplir cien años.

Cecilia Borja, nacida en Barcelona en 1882, fue maestra y escritora de alma. Publicó muchos trabajos para los chicos, fundó escuelas y bibliotecas y trabajó en el campo gremial del magisterio.

También se destacó Josefa Emilia Sabor, nacida en Pontevedra en 1916. Especialista en bibliotecología egresada de Filosofía y Letras, dirigió importantes bibliotecas y fue directora fundadora del Centro de Investigaciones de Bibliotecología y Documentación, mundialmente reconocida en la especialidad, sobre la que publicó numerosos trabajos.

En el campo de la ciencia sobresalió María Faulín, una de las audaces que se atrevieron a estudiar medicina en la segunda década del siglo XX. Nacida en Logroño, La Rioja, en 1888, vino en la infancia. En 1911 obtuvo el título de química y en 1916 el de doctora en medicina. Fue mujer de empuje, fue docente universitaria y falleció en 1961.

Una destacada personalidad fue la de Isabel Padilla y Borbón de Beretta Moreno, fallecida en abril de 2000. Era hija de María Pía de Borbón y de Rafael Padilla, de familia tucumana. Nació en Madrid en 1909 y a los dos años fue traída a la Argentina. Egresó de la UBA con

el título de arquitecta y diploma de honor. Hizo importantes proyectos, desempeñó cargos en la administración pública como tasadora y fue la primera directora del Museo de Arte Español enrique Larreta, inaugurado en 1962. Creó allí el Teatro de Verano, el Coro Tomás Luis de Victoria (dirigido por Guillermo Opitz) y la Biblioteca Alfonso el Sabio e hizo del Museo un prestigioso centro cultural. En la Asociación de Mujeres Hispanistas cumplió una misión rectora.

Muchos otros nombres de españolas podrían ser agregados a esta evocación por la labor cumplida en todos los órdenes de tareas. La lista es grande y comprende a las mujeres que vinieron desde los primeros tiempos de nuestra historia y dejaron aquí lo mejor de sus sueños.

Bibliografía

ARAGÓN BARRA, Emi: *La Argentina. Nueva visión de un poema,* Bs. As., Plus Ultra, 1990.

CENTURIÓN, Carlos R.: «Mujeres europeas en la conquista del Paraguay y Río de la Plata», *La Prensa,* Bs. As., 8/9/1963.

CRUZ, Josefina: *Doña Mencía la Adelantada,* Bs. As., La Reja, 1960.

FREGA, Ana Lucía: *Mujeres de la música,* Bs. As. Planeta, 1994.

GÁLVEZ, Lucía: *Mujeres de la conquista,* Bs. As., Planeta, 1990.

HELBA, Tina: *Un paseo por el teatro argentino, de la mano de una actriz,* Bs. As., Artes Gráficas Corín Luna, 1997.

JIMÉNEZ DE LA ESPADA: *Cartas de Indias,* Madrid, 1877.

LOPRETO, Gladis: *«...que vivo en esta conquista». Textos del Río de la Plata. Siglo XVI.* Universidad Nacional de La Plata, 1996.

RODRIGO, Antonina: *María Lejárraga, una mujer en la sombra,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

SOSA DE NEWTON, Lily: *Las argentinas, de ayer a hoy,* Bs. As., Zanetti, 1967.

– *Diccionario biográfico de mujeres argentinas,* 3ª ed., Bs. As., Plus Ultra, 1986.

– «Mujeres y tango», en *La Aljaba, Segunda Época, Revista de Estudios de la Mujer,* Universidad Nacional de Luján, 1999, p. 53-67.

La influencia hispánica en la génesis del tango

Tomás Calello

Vestida de blanco, sentada en el puente
leía novelas y versos de amor
o si no miraba la espuma que hirviente
cantaba en la estela del viejo vapor.

Héctor Pedro Blomberg: *La viajera perdida,* con música de Enrique Maciel

1. Presencia de la música española en la cultura popular porteña

En años recientes vimos, no sin un dejo de nostalgia, el filme español *Las cosas del querer*, donde Ángela Molina y Manuel Bandera interpretan temas inolvidables del cancionero popular español. Varias razones que contribuyeron a cautivar a nuestros ciudadanos espectadores son: el giro que tomaron las relaciones humanas en situaciones límite y el ánimo transgresor en un tiempo como fue el que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Aquí la acción dramática se constituye (va *in crescendo*) a partir de los cantables: *Tango de la Menegilda, Trimá, El olé, Compuesta y sin novio*, denotan las reminiscencias. Y para nuestro público, *Las cosas del querer* se hermana con *El último cuplé*, así como éste nació de la era de oro de tonadilleras, bailadoras y cupleteras, otra historia más oculta reciente al cambio de siglo y a la inmigración masiva. Fue un tiempo formativo, donde la sensibilidad se corporizó en más de un género y con diversas etnias llevó al escenario a brillantes cantantes españoles, pero también a aprendices de los institutos de arte musical y declamación en algunos barrios. Fueron los años del *varieté* y del tango de Villoldo a Gardel; de las funciones en continuado de zarzuelas y de los cuplés acriollados, de las voces de Pepita Avellaneda o Linda Thelma; de las portadas de las revistas *Caras y Caretas, Fray Mocho*, de la belleza de Raquel Meller, la exhuberancia de Pastora Imperio y Teresita Zazá, de un género chico teatral que sustituía por momentos los chotís y cuplés por los tangos criollos.

En el entorno polifacético de la música, las interpretaciones abarcaban términos musicales, lingüísticos y gestuales. Este aporte hispánico inmigratorio radicado en Buenos Aires (junto al italiano de óperas y canzonetas), contribuyó a la gestación, sobre la base criolla, de una cultura popular urbana.

La realidad de abanicos y mantones, de acentos castizos y castañuelas, comenzó a extinguirse en las postrimerías de los años veinte, ante la avasalladora presencia del cine, la radiofonía y la industria fonográfica volcada principalmente al tango como exponente de una sociedad en vías de integración y vinculación con la Madre Patria.

2. Antecedentes, orígenes y camino del tango

Los hermanos Bates, en su *Historia del Tango*, concluyen que los antecedentes más remotos del fenómeno tango deben buscarse en las influencias del candombe, la habanera, la milonga, todo sincretizado en el ritmo del primero, la melodía emotiva de la segunda y la coreografía de la última.

Si nos atenemos a la genealogía y cronología verosímiles, se arranca con la habanera, pasa por la milonga y culmina con el tango, como proceso de adaptación que se cumple en el Río de la Plata en las décadas que van de 1850 a 1880, donde ya emergen *El Queco, El Tero, Dame la lata, Andate a la Recoleta,* etc.

Pero si retornamos a la habanera, vemos que ésta se arraiga en Buenos Aires como habanera cubana, heredera de la vieja contradanza española, al igual que los denominados «tangos andaluces». Esta habanera se difunde en ambientes de la ribera por los marineros que hacen la ruta comercial entre el Río de la Plata y las Antillas, y se transforma gradualmente en «milonga», que sólo bailan los compadritos de la ciudad, como burla a los bailes de los negros. Reparemos también que la milonga se parece mucho al cantar por cifra, especie ésta propia del payador, quien oficialmente adopta el estilo payadoresco amilongado –mérito atribuido a Gabino Ezeiza–, sobre el cual el sainetero Nemasio Trejo dice que «Gabino introdujo el contrapunto milongueado en sus actuaciones circenses.»

También es Trejo quien vincula la milonga de Gabino con el candombe, y dice que ella es pueblera, acertando con este vocablo dada su peculiar factura y ambiente. De modo que en la década de 1880 tenemos una milonga bailada y una milonga espectáculo (la del circo crio-

llo). Lo referido precedentemente ocurre entre los umbrales de 1850 a 1880, cuando suceden bifurcaciones e hibridaciones propias de los procesos de gestación, que en este caso decantarían en esta forma que es el tango rioplatense. A esto agregamos que los múltiples y evasivos significados de la voz *tango* seguramente contribuyeron a diluir y enmarañar aún más los difusos umbrales de la nueva forma musical que tratamos de describir.

2.1. Origen de los instrumentos

Durante los primeros años, el tango se tocó con diversas combinaciones instrumentales. Los instrumentos eran portátiles y seguramente no faltaban el violín y la guitarra. También la flauta era habitual en combinaciones en la que podía agregarse a veces un arpa, un clarinete o una armónica. No se usaba todavía el piano, que luego se incorporó como instrumento solista al principio en casas de baile y prostíbulos, pero todavía sin unirse a otros instrumentos.

Con el advenimiento del siglo XX comenzó a popularizarse el bandoneón, que fue recibido con beneplácito en las formaciones tangueras que se estabilizarían hacia 1910 con la integración de bandoneón, flauta y guitarra. A veces, en lugar de flauta, un clarinete; a veces, dos bandoneones; en otras, dos violines, y algunos años después, piano en lugar de guitarra.

Vicente Greco es el primero en utilizar el nombre «Orquesta típica criolla». Poco después se dejará de lado el *Criolla*; por muchos años las orquestas de tango serán «Orquestas típicas», o simplemente «Típicas», pero pierden el agregado de «criolla» cuando se conforman con bandoneones, violines, piano y contrabajo.

Casi simultáneamente, el «Tango criollo» se transformará en «Tango» a secas. En estos primitivos cuartetos –las «Orquestas típicas criollas»– el bandoneón y el violín serán los instrumentos encargados del canto de la melodía, la guitarra del acompañamiento, y la flauta, ora se sumaba a la melodía, ora agregaba adornos. De las orquestas típicas criollas, las más importantes fueron las de Vicente Greco, Juan Maglio («Pacho»), Genaro Espósito («El Tano Genaro»), Eduardo Arolas («El Tigre del bandoneón») y Augusto Berto.

También las bandas y rondallas, conjuntos conformados para la ejecución de un variado repertorio, interpretaron tangos, en un estilo diferente al de las orquestas, pero igualmente válido. Las orquestas de

tango tenían ya un tono melancólico; las bandas, en cambio, tocaban sus tangos con más alegría.

Llegado a este punto es pertinente volver sobre los orígenes del tango en cuanto a las napas sociales de las que emergió. En este sentido, Borges expresa: «Juntamente con la Revolución nace la poesía gauchesca, que se inicia con el montevideano Bartolomé Hidalgo y que nos llega y culmina en la obra de Ascasubi y de Hernández; en *Don Segundo Sombra* también. Luego el modernismo que renueva las diversas literaturas, cuyo instrumento es la lengua española, y que surge de este lado del mar. Y luego emerge esta gran ciudad, Buenos Aires, y que todos somos argentinos. Aquí poco importa nuestra ascendencia porque también vinieron portugueses, españoles, ingleses, franceses, israelíes, etc. Pues bien, el modernismo según Max Henríquez Ureña (*Breve historia del Modernismo*), tiene una de sus capitales en Buenos Aires, la otra en Méjico; luego llega a España e inspira, entre otros, a los hermanos Manuel y Antonio Machado. Ése es un origen híbrido, igual que el tango».

(Estas reflexiones y las que siguen corresponden a palabras pronunciadas el 7 de octubre de 1969 por Jorge Luis Borges, en la Subsecretaría de Cultura de la Nación, en el acto «Temas del tango en las diferentes épocas»).

«Y el tango sale no del pueblo, no de la aristocracia, sino del ambiente mixto de ciertas casas *non sanctas*. Creo que esto puede probarse por los instrumentos. Si el tango hubiera surgido del pueblo, su instrumento habría sido la guitarra, pero en cambio sabemos que los primeros instrumentos del tango fueron el piano, la flauta y el violín, al que se le agregaría después el bandoneón y nada de esto tiene que ver con el pueblo».

Al margen del respeto y reconocimiento que me inspira Borges, disiento con esta teoría conforme a innumerables opiniones en contrario, de gente experta en el tema, reivindicando la participación de la guitarra en los albores de este género de expresión.

2.2. Tango. Vocablo controvertido

En lo referente a la etimología del vocablo *tango*, ésta es controvertida. En el campo de la filología, algunos vinculan los antecedentes de esta música al castellano antiguo, y otros al mundo del castellano criollo, deformado y enriquecido a lo largo de la América conquistada. En

el sentido semántico se incluye, entre otros orígenes, a la canción de zarzuela.

Si analizamos la voz *tango* en términos etimológicos, y nos orientamos a la procedencia de la voz latina donde el verbo *tangere (tango, tangis, tangere, tengi, tactum)*, propone una primera interpretación: *tangere* es *tocar* en el sentido de *palpar*, no en el de *tañer*. También al respecto se puede añadir a *tambor*, donde Laguarda Trias –lingüista uruguayo– escribió: «*Tambo* representa, por lo tanto, la etapa intermedia de una transformación que de *tambor* condujo a *tango*» (esto no es demostrable). Y finalmente existe la onomatopeya.

En todos los países esclavistas circuló la voz *tango* que se refiere a la reunión de negros bozales para bailar al son del tambor o atabales. En Buenos Aires esa reunión era el *tango*, institución donde los negros practicaban sus bailes y a veces el mutualismo. Pero aclaremos que la palabra *tambo* también fue empleada para referirse a esas instituciones, mal o incorrectamente usada, y no es la forma intermedia entre *tambor* y *tango*. Además, *tambo* es una voz quechua que significa *campamento*. La palabra *tango*, como otra variante de su origen, enfoca la raíz portuguesa que incidió en el habla de los esclavos y seguramente fue adquirida en algún itinerario de su cautiverio, con América como destino final, dado que en las Islas Canarias era empleada como nombre de una danza.

Otra entrada del vocablo hace su irrupción en la segunda mitad del siglo XIX, llegando de Andalucía, entre zarzuelas y tonadillas (se debió a los contactos fronterizos entre Andalucía y Portugal). El nombre del baile andaluz de origen afrocubano llamado *tango*, fue el que tomó el baile porteño. Entonces, hay que buscar en el tango andaluz la incorporación de esa denominación. Nuestro tango nació probablemente en la década de 1860, como una manera distinta de bailar las entonces danzas populares –la polca, la mazurca, la cuadrilla, la milonga-. Esa manera consistirá en dos cosas: el carácter procaz que exhibía esa danza en la imitación de los quiebres propios del candombe, y que al principio fue milonga y sólo más tarde se la llamó *tango* cuando se extiende la influencia del tango andaluz.

3. Raíces españolas del tango

Simultáneamente a la inserción de tangos españoles –andaluces, decía Carlos Vega– en las estructuras de zarzuelas españolas y criollas,

algunos cantantes o cantores anteriores a Carlos Gardel –el gran codificador del género– transitaban entre el ruralismo milonguero suburbano y la música española. Ejemplos de esa dualidad (o transición, diría yo), la constituyen Alfredo Gobbi y Ángel Villoldo, que transitaban entre Barracas, Palermo y las romerías de la Recoleta.

Aquellos primeros tangueros actuaban en las márgenes de la urbe (espaciales y sociales) como en puntos de la colectividad española (Centro Aragonés, Orfeón Asturiano, Círculo Valenciano). Pepita Avellaneda cantaba en el Teatro Cosmopolita las estrofas de *El Porteñito,* de Villoldo.

Por vía del registro fonográfico, la presencia española se hacía vigente en la construcción de aquella cultura popular porteña, a través de los discos de la Casa Togini (Avenida de Mayo y Perú), donde solistas criollos y conjuntos españoles interpretaban temas como *El Choclo, La caprichosa*, *Yunta Brava, El esquinazo*, etc., que a su vez eran ejecutados por una tal Banda Española (Columbia Record).

Rosendo Mendizábal y Manuel Campoamor, en el Sello Odeón, dejaron testimonio de una estilística de aires habaneros y andaluces. En aquel tiempo pregardeliano, una cancionista «criollista» interpretaba folklore criollo y tangos de Villoldo: Linda Thelma, que supo ser en su momento una famosa tonadillera, y cantó ante la Infanta Isabel de Borbón.

Finalmente, y por lo expresado al principio de este trabajo al referirnos a la película de Jaime Chavarri, algo ha quedado flotando de aquellos porteños que esperaban la llegada de Raquel Meller, lo cual nos dice que la presencia española en nuestra música y en nuestros oídos no ha desaparecido.

4. Resumen y conclusiones

Hemos intentado desarrollar en forma sintética la influencia que le cupo a España en la génesis del tango argentino. A tal fin, se ha recurrido a antecedentes casi arcaicos como la contradanza española, de la que se desprende la habanera, que junto con el tango andaluz determinan su cuño idiomático. Tampoco ignoramos la participación del candombe en esta empresa, la que aportó lo suyo al imprimir un ritmo que todavía resuena.

Luego, al reseñar su camino, rendimos homenaje a esa pléyade de intérpretes geniales (cantantes, tonadilleras, cupleteras). Como para dar

sólo algún ejemplo, lo fueron Pepita Avellaneda y Linda Thelma. Los académicos de danzas, revistas, radio, incluimos en este caleidoscopio los abanicos, mantones y castañuelas, que hasta los niños anhelábamos tocar... Entonces, ¿qué más y mejor aporte a la cultura popular argentina?

También se hace mención de los registros grabados, y en la evolución incluyo la payada, milonga y finalmente el tango argentino, como también a los instrumentos primigenios con que esta expresión musical nos dio identidad ciudadana.

Deseo también no olvidar al modesto organito callejero, como tampoco el hecho de que a los sones del mismo el tango se bailó en dicho ámbito y entre hombres. También el bandoneón, las orquestas típicas... ¿Y por qué dejar de nombrar a los hermanos Bates, a Nemesio Trejo, a Gabino Ezeiza, y por fin, aunque dejando infinidad de cosas en el tintero, me asaltan nombres como *El Greco, Dame la lata, Andate a la Recoleta, La c... de la l..., El tango de la Menegilda, Triniá...?* Para terminar, justo es reconocer la deuda de gratitud y cariño a España por su contribución al nacimiento de ésta, nuestra fiesta de los sentimientos.

Bibliografía

AUTORES VARIOS, (Compilados Hebe Clementi): *Inmigración Española en la Argentina*, (Seminario 1990). Oficina Cultura de la Embajada de España. Buenos Aires 1991.

MATAMORO, Blas y otros: *La historia del tango. Orígenes musicales.* Buenos Aires 1976.

LUNA, F.: *500 años de historia argentina. La inmigración.* Buenos Aires 1988.

LUNA, F.: *El tango.* Colombia 1994

ROMANO, E:, *Las letras del tango. Antología cronológica 1900 – 1980.* Rosario 2000.

AUTORES VARIOS: *Historias de la ciudad.* Revista *Una Revista de Buenos Aires.* Buenos Aires 2000.

GOBELLO, S., *Mujeres y hombres que hicieron el tango.* Biografías.

AUTORES VARIOS: *100 años de historia. Tango.* Vol. I y II. Buenos Aires 1992.

AUTORES VARIOS: *Tango nuestro.* Diario Popular. s/f.

AUTORES VARIOS: *Cafés de Buenos Aires.* Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. s/f.

AUTORES VARIOS: *Un siglo de historia. Tango.* Los hombres que hicieron historia. Buenos Aires 1980.

—JOYCE Y LOS NEOLOGISMOS—

Manuscrito de Borges

Adelantados españoles en la matemática argentina del siglo XX

Yolanda Arellano

Exilios, emigraciones, nuevas patrias

Leemos por Internet una información acerca del acto de homenaje planeado por la Junta de Gobierno de la Federación Española de Sociedades de Profesores de Matemática para julio del 2003 en reconocimiento y agradecimiento al pueblo argentino y a su profesorado en particular por prohaber recibido y acogido a un grupo de matemáticos españoles que se exiliaron después de la guerra civil en la República Argentina. Fue la muerte del doctor Luis Antonio Santaló Sors, fallecido en noviembre del año 2001 en Buenos Aires, la que dio origen a la iniciativa que propone para el acto, desde una escultura matemática en memoria del profesor Luis A. Santaló hasta un libro homenaje que se titula: *Argentina, España y las Matemáticas*.

La comunicación nos interesa. El desarrollo de las ciencias matemáticas en Argentina está marcado por esos grandes maestros españoles que crearon verdaderos centros de formación e irradiación tanto en Buenos Aires como en otras importantes ciudades del interior. Nos detenemos, sin embargo, en la frase de la reseña que dice textualmente: «se vieron obligados a exiliarse»y dejamos que nos invadan las imágenes.

El lector argentino conoce el significado evidente de la expresión y sus resonancias dolorosas; ha vivido también esa clase de violencia política que lleva al desarraigo; conoce, por su pertenencia al mundo americano, la cercanía de palabras como «emigrar», «inmigrar», «exiliarse».... Fueron quizás sus padres o uno de ellos, es posible que un abuelo o bisabuelo, pero emigraron y armaron su vida aquí. Es curioso. Su vida para siempre. Formaron su familia y se quedaron. Los apellidos, ciertos nombres, ciertos sustantivos ya incorporados a nuestros usos lingüísticos, marcan itinerarios a veces, inimaginables... Uno se pregunta ¿se vieron obligados a exiliarse definitivamente o el exilio se volvió inmigración? Es cierto,

algunos vuelven, otros, van y vienen tienen, dos tierras, dos patrias, o pueden no tener ninguna.

Si observamos las biografías de esas personas particulares a las que se llama matemáticos seguramente nos dejaremos llevar por una especie de asombro ante sus usuales migraciones de un centro especializado a otro sin que importe el país o la lengua. Forman comunidades que parecen vivir en espacios virtuales. Sus intercambios no parecen necesitar más que un limitado lenguaje cotidiano y un amplio manejo de estructuras lógicas abstractas. Son respetados por el poder político y protegidos por los centros universitarios. ¿Cómo enlazar exilio y migración? ¿Cómo comprender el exilio que se torna inmigración y adopción fecunda?

Luis Antonio Santaló nació en Gerona en 1911. España vivía un momento difícil. El reinado de Alfonso XIII se debatía entre la agitación social y débiles intentos de reforma. Cataluña irradiaba efervescencia política. (Barcelona se había levantado en armas en 1909 sin éxito.) El pensamiento revolucionario atravesaba la sociedad y cuestionaba fuertemente las ideas tradicionales. El padre de Luis era maestro, de tendencia liberal y federalista. Su hijo estudió en su escuela y terminó el secundario en Gerona. Fue a estudiar a Madrid ingeniería de caminos en el último período de la dictadura de Primo de Rivera. Un curso introductorio de matemática definió su vocación, se sentía atraído hacia ese complejo mundo de números y formas.

Los doctores N. Fava y C. Segovia en su ensayo biográfico citan un fragmento de Borges para relatar este encuentro con la profesión: «...entre los días que componen la vida de un hombre hay uno fundamental: aquel en que por fin sabe quién es». Deberíamos agregar que más allá de la orientación hacia una disciplina absorbente, la personalidad de Luis se formó en contacto con los grandes intelectuales de la época, en un país donde la efervescencia cultural se contraponía a la crisis política e institucional.

El encuentro con el doctor en matemática Julio Rey Pastor, profesor en la Universidad de Buenos Aires y desde 1931 en la Universidad de Madrid, marcó la dirección de su carrera y la de su vida. Rey Pastor era un emigrado. Había nacido en Logroño, en la actual comunidad autónoma de La Rioja, España, en 1888.Se doctoró en Madrid y fue profesor en la Universidad de Oviedo; becado en universidades alemanas volvió a Madrid como profesor universitario donde ejerció a partir de 1914. Su inquietud científica lo llevó a dirigir investigaciones en Matemática y en Historia de la Matemática. La vieja polémica sobre el valor

de la ciencia española en tiempos de renovación cultural fuertemente impulsada por la Generación del Noventa y Ocho, llevó a la ciencia a un lugar central para la construcción de un país incorporado a la modernidad. Rey Pastor investigó sobre la matemática española del Renacimiento e impulsó tesis doctorales sobre la historia de la matemática en su patria. Participó en los congresos de la Asociación Española para el Progreso de la Ciencias y en la *Revista de la Sociedad Matemática Española.* Fue invitado a la Argentina en los años 1917 y 1918. La Universidad de Buenos Aires Lo contrató en 1921. Aquí se radicó y formó su familia.

Hablamos de encuentro ¿Qué es un encuentro entre hombres que sustentan el mismo sueño? Pueden comunicarse desde la profundidad de sí mismos, visualizar mundos, compartir lo esencial en cualquier lugar y tiempo. Entre Santaló y Rey Pastor se estableció una relación de admiración por parte del más joven y de valoración por parte del mayor que influyó profundamente en la carrera de Luis una vez que finalizó la licenciatura en el año 1934.

La posibilidad de un trabajo estable y un ingreso conveniente como profesor de instituto o la obtención de una beca para Alemania con el fin de perfeccionarse fue una encrucijada poco clara para Santaló. El consejo de Rey Pastor lo llevó a Hamburgo para estudiar con el geómetra Wilhelm Blaschke nuevos desarrollos geométricos y elaborar su tesis de doctorado.

Mientras Luis estudiaba y elaboraba su tesis en Hamburgo, Alemania, en manos de Hitler aceleraba los tiempos de una locura colectiva y persecutoria que estremecía a los investigadores. Sin embargo todavía en el ámbito universitario, entre matemáticos se podía elucubrar e imaginar espacios inéditos.

Santaló volvió a España con su trabajo de doctorado, ya publicado en revistas de Alemania, Francia y España. En el año 1936 recibió su título de doctor. Siendo ya un miembro calificado de esas comunidades errantes que han constituido el mundo científico, pudo iniciar una carrera académica sin dificultades, pero en julio de ese año Franco se levantó contra la República. La guerra civil había comenzado. ¿Dónde quedan los proyectos, las costumbres, las profesiones, las mínimas rutinas que componen la vida?¿Cuál es la actitud de esos seres que elucubran teorías?

Es interesante pensar que ante estas rupturas brutales el científico aparece en su estrecho contexto humano. Está en la historia como cualquier otro, se hace partícipe del conflicto, interviene con sus conoci-

mientos, se exilia. Santaló, comprometido con la ideología republicana, no deseaba pelear. Colaboró junto a otros universitarios en tareas técnicas. Pudo, incluso, reunir material para dos libros sobre la aviación que luego publicaría en la Argentina.

Otro joven matemático, Manuel Balanzat, que había estudiado con Luis en Madrid y con quien había entablado una amistad en palabras de Santaló «...que duraría toda la vida», decidió combatir y partió hacia la Sierra de Guadarrama para la defensa de Madrid. Durante el tiempo que duró la guerra estuvo en los frentes donde se libraron las más duras batallas. Después de la guerra, el exilio. La Argentina fue más bien un nuevo espacio para vivir, otra patria.

Argentina: se hace camino al andar. Camino sin retorno que deja los seres amados, exilio doloroso. ¿Es solamente esto? ¿Y el aventurero que llevamos en nuestro interior?¿Y la profesión apenas vislumbrada desde unas primeras producciones?¿Y la comunidad intelectual con las mismas inquietudes?

La Argentina era un país lleno de contradicciones y de posibilidades. En cuanto a la situación política, la estabilidad era ilusoria. Los gobiernos constitucionales con intenciones progresistas fueron interrumpidos por el golpe militar de 1930. La vuelta a la normalidad institucional estuvo viciada por la corrupción. Una cierta inclinación hacia el régimen alemán por parte de sectores gubernamentales hacía difícil la inmigración de partidarios de la República Española.

Observando la situación de las Ciencias Matemáticas, es interesante tomar en cuenta que sólo en 1865 se creó el Departamento de Ciencias Exactas en la Universidad de Buenos Aires con la carrera de Ingeniería Civil y un Profesorado de Matemática que nunca se dio. En 1870 se recibieron los primeros ingenieros argentinos. Uno de ellos, Valentín Balbín, obtuvo una beca del gobierno de la Provincia de Buenos Aires para perfeccionarse en Europa y a su regreso, después de un tiempo fue nombrado profesor de Matemática Superior de la Universidad en el año 1884.

El desarrollo de la disciplina recibió con él un fuerte impulso. Incorporó temas nuevos todos los años, creó la *Revista de Matemáticas Elementales* que se publicaba quincenalmente, publicó libros sobre tópicos matemáticos. Falleció en 1902.

El interés por actualizar y modernizar la matemática se extinguió con él por muchos años. El impulso individual había movilizado las prácticas rutinarias y repetitivas en un campo que no parecía importante para la política ni para otras áreas de la vida social. Los estudios uni-

versitarios seguían un camino que reproducía los intereses de la clase dirigente de extracción latifundista o comercial. La profesión que abría foros y puertas era la que estudiaba las leyes. También permitía el necesario ascenso social en una sociedad donde la inmigración buscaba posibilidades de asentarse y crecer.

Durante los primeros años del siglo XX, continuando un proceso que los gobiernos argentinos habían propiciado detrás de la frase «Gobernar es poblar» en un país muy extenso y poco habitado, se mantuvo la fuerte inmigración de fines del siglo XIX y con ella no solamente se presentaron nuevas ideas político-sociales que movilizaron hasta la universidad, también se formaron agrupaciones que representaban a quienes llegaban para establecerse, con el fin de ayudarlos .

Es importante destacar la labor de esos grupos que defienden los intereses de una comunidad, protegen sus tradiciones, difunden su idioma y su cultura proponiendo una serie de acciones que modifican las estructuras rígidas y las prácticas en algún aspecto de la vida cotidiana o institucional. Traen otras perspectivas que se introducen en la trama social con efectos transformadores en pequeños o grandes ámbitos.

En el año 1917 la Institución Cultural Española invitó a Julio Rey Pastor para que viniese a dar clases en Buenos Aires vinculándolo con los estudiantes universitarios argentinos. Un año después se iniciaba la reforma universitaria.

La reforma, iniciada en la ciudad de Córdoba, pronto se extendió a todo el país. Era representativa de las aspiraciones de las clases medias que necesitaban participar de la vida académica pero con sus propias ideas. Los jóvenes habían bebido de los movimientos de ideas que movilizaban a la Europa de principios de siglo y habían retomado una imagen americanista para la universidad. Reclamaban la modificación de planes de estudio, la autonomía universitaria y el cogobierno de la casa de estudios, en el que participarían estudiantes, profesores y egresados.

En ese momento gobernaba la república Hipólito Yrigoyen, quien representaba también a las clases medias y había sido elegido por una ley electoral modificada que establecía el voto secreto y obligatorio. El presidente escuchó a los estudiantes y propició la reforma. Se nacionalizaron y crearon universidades. Se creó la Federación Universitaria Argentina «F.U.A.»y estableció relaciones con el estudiantado de otros países latinoamericanos.

El clima de efervescencia fue propicio para la cátedra de Rey Pastor quien trabajó en el país durante 1917 y 1918. Aunque volvió a España

fue contratado por la Universidad de Buenos Aires en 1921 reclamado por los jóvenes. Lo esperaba un terreno virgen en el que se iba a recibir con profundo respeto sus enseñanzas. Rey Pastor se casó en la Argentina y se estableció definitivamente.

Una manera de señalar lo que representó para la matemática argentina es reproducir parte de una reseña sobre su obra: «Rey Pastor rompe las compuertas del estancamiento y abre de par en par las ventanas de nuestros ambientes a los aires frescos y revitalizadores de los países que iban a la vanguardia de la creación matemática, luchando a brazo partido para abrir bibliotecas, publicar revistas, crear instituciones, organizar intercambios e introducir la matemática como cosa viva en continua evolución y creación». Más tarde, después de la guerra civil volvió a España donde dio clases aprovechando la diferencia de estación entre los hemisferios. Fue hombre de dos patrias y en ambas ejerció su poderosa influencia.

Fue por intermedio de Rey Pastor que Santaló y Balanzat arribaron a la Argentina y se radicaron entre nosotros. Ambos desarrollaron una obra importante que continuaría la iniciada por su antecesor, tanto en la investigación como en la docencia y en la irradiación de conocimientos e inquietudes hacia otros centros académicos.

Balanzat fue contratado por la Universidad de Cuyo y por el Instituto Nacional del Profesorado con sede en San Luis del que fue cofundador. Se adelantó muchos años en la enseñanza de la matemática y sus textos fueron clásicos para generaciones de docentes. Más tarde trabajó en el Instituto de Física de Bariloche y finalmente en la Universidad de Buenos Aires.

Santaló fue una figura señera. Primero en la Universidad del Litoral, en pleno movimiento de renovación, luego en la recién creada Comisión de Energía Atómica, en la Escuela Superior Técnica del Ejército, en la Universidad de Buenos Aires. Es demasiado abundante su obra publicada, sus cargos académicos, su intervención en sociedades como la Unión Matemática Argentina, como para enumerarla. Quienes fueron sus alumnos lo recuerdan especialmente como «maestro». Maestro en dimensiones insospechadas, tuvo una importante participación en la renovación general de la enseñanza de la matemática, también a nivel secundario.

Nos acompañan aún hoy sus palabras, los testimonios de los que fueron sus alumnos, sus libros. Ese argentino por adopción que recibimos de España no puede ser un exiliado acogido por un pueblo amigo. Es uno de nosotros.

Bibliografía

CARLTON J.H. Ayes: *Historia política y cultural de la Europa moderna.* volumen II . Editorial Juventud. Barcelona 1964.

Carlos Alberto FLORIA y Cesar A. GARCÍA BELSUNCE: *Historia de los Argentinos.*Volumen II-Ediciones Larousse. 1993.

PÉREZ AVELLANEDA, M. RODRÍGUEZ Corps, E., CABEZAS FERNÁNDEZ, Mn.: *Inmigración española en la Argentina,* Editorial Paidós. Año 2000.

A. MILLIÁN GASCA: *El matemático Julio Rey Pastor y Rioja,* 1988.

J.J.G. COVARRUBIA: *Julio Rey Pastor.* Bs. As., 1964.

VARIOS AUTORES: *Las matemáticas del siglo XX: Una mirada de 101 artículos.* Editor: Antonio Martinón, año 2000.

VARIOS AUTORES: *Argentina, España y las matemáticas* (libro homenaje). Editores: José Luis Aguía, Claudio Alsina, Luis Balbuena, Antonio Pérez Jiménez. 2003.

Artículos

J. BABINI. A. GONZÁLEZ DOMÍNQUEZ y L. A. SANTALÓ: «Julio Rey Pastor». *Rev Un.Mat. Arg* . 21(1962) 3-22.

J.L. MASSERA: «La contribución del Profesor Julio Rey Pastor al desarrollo de la matemática uruguaya» *Rev. Un.Mat.Arg.* 35(1989) 1.

L. A. SANTALÓ: «Los trabajos de Rey Pastor en Geometría y Topología». *Rev.Un.Mat.* Arg.35 (1989) 3-12.

SOCIEDAD CIENTÍFICA ARGENTINA: *Evolución de la ciencia en la República Argentina.* Pp. 148-187. (1972).

Anales de la Sociedad Científica Argentina, Tomo CCXVI. La enseñanza de las ciencias en la escuela media. Una contribución al congreso pedagógico.

Internet

OFICINA CULTURAL DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA, (Seminario 1990), «Inmigración española en la Argentina». http://www.cecra.com.ar/publicaciones/historia/historia_1.htm.

El Exilio Republicano Español En La Argentina. http://www.revistalote.com.ar/nro052/exilio.htm.

En 1940 llegaron a la Argentina como exiliados, cuatro matemáticos españoles, entonces jóvenes: Ernesto Corominas, Pedro Pi Calleja, Manuel Balanzat y Luis A ... http://www.ceiuca.com.ar/matematica/biografias.htm.

XI JAEM - Homenaje al profesorado argentino ... el Profesor D. Luis Antonio Santaló Sors, uno de los matemáticos españoles más destacados y exiliado después de la Guerra Civil Española (1936-1939). http://www.sinewton.org/xi_jaem/lento/Whomenaje.htm.

Luís Santaló ... Pero Luis Antonio Santaló Sors había demostrado sobradamente su capacidad desde mucho antes de arribar a nuestro país. A comienzos. ... http://www.fceia.unr.edu.ar/secyt/apuntes/Santalo/Santalo.htm.

Luis Santaló ... Un lugar prominente entre esos insignes continuadores ocupa la figura de Luis Antonio Santaló, nacido en España, en 1911, quien llegó a la Argentina en 1939 ... http://ima.udg.es/~cls/Documents/LuisSantalo.htm.



Caricatura de Borges con María Kodama y Julio Cortázar

PUNTOS DE VISTA



Borges y María Kodama en México

T.S. Eliot: significado y metamorfosis

Charles Tomlinson

En *Las Metamorfosis* la historia de Tereo, Filomela y la lengua cortada aparece como un clímax a otros cuentos en los que el drama depende de la impresión del poeta de tener una lengua, o de sentirla convertirse en mármol, o de oírla incurrir en ruidos de pájaro o fiera o en silencio. La posesión de una lengua y nuestra capacidad de usarla, «la implicación de la lengua con la palabra [como he dicho] parecería ser un tema cercano a la más íntima conciencia de sí mismo del poeta». Ésta es una conciencia que atrae a T.S. Eliot de forma magnética a la historia de Tereo y Filomela al escribir *La tierra baldía.* Mucho antes de esto, el tener la lengua atada, el ser incapaz de decir exactamente lo que uno quiere decir, obsesionaba ya la poesía de Eliot. Por momentos anhela incluso una falta de lengua, o sus protagonistas lo hacen. Otros poetas –Hopkins con su «¿dónde, dónde había un, dónde había un lugar?» («where, where was a, where was a place?»), el peruano Vallejo con su «Desde ttttales códigos»– otros poetas han *forzado* a la lengua impedida al habla. Hopkins la fuerza incluso a un lirismo atormentado. Pero Eliot desdeña lo que quizá le hubiese parecido un autobombo expresionista. De forma más impersonal, elige sin embargo un arte fragmentado en el que el bienestar psíquico puede intuirse todavía mediante el uso del mito y la metamorfosis.

«Yo no me ocupo de metáforas sino de metamorfosis», dice Georges Braque en *Cahiers D'Art.* Sus palabras podrían servir de epitafio no sólo a la fase modernista en la pintura, que fragmenta la realidad para reconstruirla en formas no imitativas, sino también a ciertos aspectos del poema-collage de Pound y Eliot. La literatura seguirá ocupándose de las metáforas, desde luego, aunque lo que Braque parece querer decir con metáfora en pintura es que imitando en forma realista la apariencia de un objeto, dejando que tu imitación ocupe el puesto de ese objeto, estás negando a la mente creadora su pleno poder plástico. Mediante la metamorfosis, en el sentido en que Braque la distingue de la metáfora, la mente lograría transformar ese objeto en una imagen menos previsible, de facetas más variadas. La música, así, que no se ocupa de la metáfora en ninguno de los sentidos exactos del significa-

do, siguió en manos de Schönberg la vía de la fragmentación, erigiendo nuevas totalidades a partir de sus constituyentes atonalizados, aventurándose por nuevas sendas sonoras. Tanto en las artes visuales como en las literarias, las nociones de fragmentación y metamorfosis viajan juntas, como en el clímax de *La tierra baldía* a la vista de Babel:*

Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon - Oh golondrina golondrina
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
Estos fragmentos he orillado contra mis ruinas.
Pues entonces os obligaré. Jerónimo vuelve a estar loco.
Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

¿Lo *escuchamos* aún, o hemos perdido el estruendo babélico que hace al retumbo de mil comentarios? Cinco idiomas, y sus diferentes formas métricas –o pedazos de ellas–. Leído así en voz alta, sin advertencia, el famoso clímax recuerda quizá nuestra primera lectura olvidada, cuando la mente se readapta para percibir y diferenciar todo ese puro ruido, e intenta reconstruir el ruido como significado. Reconstruyendo, ayudamos a completar una metamorfosis. El arte literario fue siempre así -hasta *cierto* punto–; de modo que lo que estamos leyendo *ahora* recompone lo que hemos leído hasta este punto. Pero Eliot acorta el proceso, lo acelera, te implica en esa crisis, y los idiomas son una parte de ello. De nuestra primera lectura, apenas recordable, lo que aún queda en la memoria es quizá una sensación de grato desconcierto, y algo de esa misma sensación retorna cada vez que reescuchamos estas líneas y reenfocamos su significado. Si nuestro acto de leer es un acto de metamorfosear los fragmentos hacia una totalidad, la metamorfosis también tiene su parte en el pasaje como un tema directamente formulado:

nel foco che gli affina

– en el fuego que los refina. Este fuego dantesco transforma y purifica –en una palabra–, metamorfosea; y a la plata de Dante le sigue de in-

* *Para las citas de Eliot me baso en general en la edición bilingüe de Juan Malpartida y Jordi Doce,* La tierra baldía, Cuatro cuartetos y Otros poemas. Poesía selecta (1909-1942), *Círculo de Lectores, Barcelona, 2001. Las demás citas son versiones propias. [N. del T.]*

mediato otro mito de metamorfosis, el de Filomela y Procne que hemos explorado ya:

Quando fiam uti chelidon

– ¿cuándo habré de volverme como la golondrina? Eliot ha utilizado ya el relato de Ovidio en la Parte II, la sección de la «Partida de ajedrez»; en estas líneas finales de la Parte V, lo que fragmenta es la referencia al relato en el anónimo *Pervigilium Veneris* (posiblemente de los siglos II-IV). Por qué utiliza esta media línea, cortándola con un fragmento de Tennyson («Oh golondrina, golondrina»), es lo que quiero analizar en lo que sigue. Por el momento, ofrezco el clímax de *La tierra baldía* como ejemplo de mi tesis de que a la altura del siglo XX, la metamorfosis se ha vuelto un componente primario del estilo mismo. Si esto es una evidencia de la existencia de ese elusivo «espíritu del tiempo» –en el montaje, el collage, la decalcomanía, en el juego de palabras de Joyce– lo sorprendente es la variedad de usos a los que se ha destinado la metamorfosis. Mas lo que aquí me ocupa, en forma necesariamente limitada, son Eliot y Pound, y en este punto ha de ser Eliot y principalmente algunos de los poemas tempranos y *La tierra baldía.* Quiero extender una línea de pensamiento ensayada primero en el estudio pionero de la Hermana Bernetta Quinn, *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry* (Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1955).

Tanto Eliot como Pound responden a la idea de metamorfosis, pero de maneras llamativamente diferentes. Pound aún comparte con Ovidio el sentimiento de que pertenecemos a nuestro mundo y de la unidad esencial de los hombres con la creación animal. Si, como dice Pound, el «yo» del poeta debe confirmarse y ser creado «abandonando [...] máscaras enteras de sí en cada poema», para él existe una invitación a lo dramático y lo creativo en este proceso, al que responde activamente y de buen grado. Pues también este proceso está arraigado en un mundo de variedad y fecundidad. La propia ubicación de Ovidio en la escala sonora desde los bramidos, mugidos, suspiros, silbidos y gruñidos al habla y el canto atestigua este mundo variado. Las metamorfosis que acompañan estos sonidos pueden conllevar dolor y desasosiego, pero deben ser admiradas. La metamorfosis puede demostrar la fragilidad del yo, pero también desafía la tiránica autonomía de ese yo y relaciona todos los yos con un único y milagroso universo.

Para Eliot, en cambio, una impresión de metamorfosis significa con frecuencia una impresión de la naturaleza provisoria de la personalidad. Si los poemas son «máscaras del yo», las máscaras que elige Eliot no son el Bertrans de Born poundiano con su «¡Maldito sea todo! Todo este nuestro Sur apesta a paz» –o Sigismondo Malatesta o–, como en *Women of Trachis,* Hércules. Prufrock ha visto su cabeza «ofrecida en bandeja», pero no es un profeta, un Juan Bautista; «el príncipe Hamlet, ni pretendía serlo»; se siente más Polonio, «incluso, a veces, el Bufón». Teniendo la imaginación de la metamorfosis, sus ideas apenas fluirían por un árbol o una piedra, un pájaro o una fiera:

> Debería haber sido un par de raídas garras
> deslizándose al fondo de mares silenciosos.

No es ni bramido ni silbido: opta por el silencio. El joven del *Retrato de una dama* se siente impelido a convertirse en un Proteo menos inventivo:

> Y he de tomar prestada cada forma cambiante
> para hallar la expresión ... bailar, bailar
> como un oso bailando,
> gritar como un loro, charlar como un mono.
> Tomemos el aire, en un trance de tabaco –

Y ese pasaje, asimismo, fluye anclado en el silencio en forma de un guión y un espacio de papel blanco, habiendo atravesado las posibilidades infrahumanas de loro y mono con gritos que semejan el lenguaje mas son sólo ruido. Aquí, ya en estos poemas tempranos, el espectro sonoro característico de Eliot está tomando forma. Abarca desde el silencio que amenaza hasta el silencio que es fecundo. Acoge ruidos infrahumanos y sonidos de pájaro. Nos recuerda la dificultad de decir exactamente lo que queremos decir, y extiende la promesa de habla significativa y quizá canto. La promesa de canto aparece incluso en la leyenda de Filomela a la que Eliot remite –Filomela–, que no tiene lengua y sin embargo puede cantar. Silencio, habla, canto, música. Si éste es un arte que aspira a la condición de música –y «Canción de amor», «Preludios», «Rapsodia», *Cuatro cuartetos* llevarían a uno a suponer que lo hace–, entonces es una música escuchada temerosamente entre cháchara y silencios embarazosos, una música ridiculizada por voces en la propia cabeza del poeta.

Qué diferente es la manera en que el Orfeo de Rilke en los *Sonetos a Orfeo* se propone traducir las voces de los animales de quietud –*Tiere aus Stille*– y también el rugido, grito, bramido –*Brüllen, Schrei, Geröhr*– hasta que ha alzado para este submundo templos en la escucha –*Tempel im Gehör*– y puesto que canta este mundo éste, también, será forzado a confesar que –*Gesang ist Dasein*– el canto es ser-ahí. Muy bien pudiera ser, se imagina uno a Prufrock respondiendo tacitumo –él que nunca canta su canción de amor; él que no puede decir lo que quiere decir pero ha escuchado a las sirenas *cantar* lo que quieren decir– pues ha aprendido la lección de Donne, «Enséñame a escuchar las sirenas cantando», pero se da cuenta de que tan sólo se cantan «unas a otras»: «No creo que cante para mí». Cantan haciéndole tan poco caso, tan excluyentes, como las voces de las doncellas del Rin con su «Weialala leia / Wallala leialala» hacia los habitantes de *La tierra baldía.* En «El sermón del fuego», Sección III de *La tierra baldía,* este coro vuelve una y otra vez tras las palabras de las tres hijas del Támesis. En su tercera repetición ha sido reducido a «la, la», como si se hubiese desvanecido del todo en otro plano de ser, o como si los sórdidos sucesos en Margate Sands hubiesen separado el mundo de *La tierra baldía* de aquella longitud de onda mítica. La nota de Eliot apunta al Acto III, Escena I del *Götterdämmerung* de Wagner, cuando las doncellas del Rin se dirigen a Siegfried, hablando como las hijas del Támesis «alternativamente», como dice Eliot. Pero lo que de hecho no hacen en el Acto III de la *Götterdämmerung* es cantar su «Weialala leia / Wallala leialala». En el Acto III empiezan lamentando que el Rin ahora es oscuro porque les han robado el oro, igual que la primera hija del Támesis lamenta que «El río suda / aceite y alquitrán». «Weialala» etc. es el alegre ruido que abre el ciclo del *Ring* en *Das Rheingold,* antes del –robo del oro– y antes, por tanto, de la polución del río. ¿Cuál es el significado, para aquellos de nosotros caminando en *La tierra baldía,* de la alegre glosolalia de «Weialala leia / Wallala leialala»? Aparentemente el significado, derramándose desde el círculo de exclusión de las doncellas del Rin, desde los ruidos de nana de estas eternas niñas jugando, es que para ellas, con el oro seguro, –*Gesang ist Dasein*– el canto, según la fórmula rilkeana, es ser-ahí.

Pero el resto de nosotros tenemos nuestras vidas por vivir, tal como son, y así es la de Prufrock que –¿está hablando por su yo dividido y por tanto plural?– «nos despiertan voces humanas, y nos ahogamos». Silencio, habla, canto, música. Qué ennoblecedora jerarquía si pudiésemos tan sólo ascenderla en vez de deslizamos siempre de vuelta al si-

lencio que amenaza robar al habla su significado. Prufrock se ahoga –«nosotros» nos ahogamos– bajo un silencio tan profundo como aquél en que optaría por ser un cangrejo

deslizándose al fondo de mares silenciosos

– una frase que en sí misma se inspira en la amenaza deshumanizante de «La quietud del mar central» de Tennyson. Sabemos lo que significan ya esas «voces humanas», o qué poco significado encierran para Prufrock, en el tan comentado pareado

En el cuarto las mujeres van y vienen
hablando de Miguel Ángel.

Las mujeres han sido acusadas de tener voces de pito (aunque Eliot no lo dice) y de ser snobs de la cultura (aunque sólo críticos literarios se podrían imaginar el tema de Miguel Ángel fuera de los límites de una conversación normal). Certeramente, Christopher Ricks ha señalado la «monotonía» de las palabras en este pareado[1]. Y con seguridad son monótonas porque el oído que las recibe –el oído de Prufrock– está entumecido más allá del sentimiento; apenas rozan ese oído como –mero ruido– quizá no ruido de mono o ruido de loro, pero ruido que excluye a Prufrock con la misma seguridad que el canto de las sirenas. En determinadas situaciones, en el confuso espectro sonoro de estos poemas, –¿qué se puede elegir entre el ruido y el canto?– en la situación, digamos, del hombre en las versiones previas de *La tierra baldía* como «un sordomudo nadando muy por debajo de la superficie» entre «palabras concatenadas a las que parecía faltarles el sentido». Y apropiado a la desesperación de este estado mental en «Prufrock» mismo es que se nos dé el sonido extraño de Michelangelo –«Talking of Michelangelo»– y no el más habitual de «Michaelangelo» (Miguel Ángel)[2]. Éste, de nuevo apropiadamente, es un poema en que tenemos que adentramos en lucha con un epígrafe en el mismo lenguaje que –*Michelangelo*– un epígrafe en el que Guido da Montefeltro se ofrece para revelarse a

[1] *En una charla «Tone in Eliot's Poetry» referida en «Commentary»,* Times Literary Supplement, 2 *de Noviembre de 1973, p. 134.*

[2] *En «What Dante Means to Me» (1950), Eliot nos cuenta que siendo joven leyó a Dante a través de una versión en prosa y se aprendió pasajes de memoria. «Sabe Dios cómo habría sonado si lo hubiese recitado en voz alta», comenta. En su recitación grabada de* Prufrock *pronuncia «Michelangelo» «Michaelangelo».*

Dante porque cree que sus palabras nunca volverán al mundo de los hombres. Prufrock habla en idéntico supuesto. Ese mismo pasaje de Dante es precedido en el *Inferno* XXVII por estrofas que evocan la dificultad de Guido en hallar una voz *con* la que hablar, y al principio sólo puede hacer ruidos crepitantes a partir de la llama en que está aprisionado, en que se ha convertido[3]. Haría falta más que el Orfeo de Rilke para transmutar estos ruidos en canto. Quizá podamos obtener un poco de habla coherente, parecen decir estos poemas, pero ¿podemos cantar alguna vez el verano «con facilidad de pleno pulmón» como el ruiseñor de Keats? Eliot insiste en que él no es un poeta romántico, mas Filomela, el ruiseñor, canta para él el canto significativo y sin palabras que transfigura *La tierra baldía.*

Sin embargo, son todos estos ruidos que se niegan a ser transmutados en el canto órfico de Rilke o en la «facilidad de pleno pulmón» de Keats los que hacen el espectro sonoro de la poesía de Eliot tan inconfundible, cuando, una y otra vez, mientras los cambios suenan en «palabras», «voz», «silencio», «cantar», nuestro oído es confrontado con los ruidos de pájaro de «Yac yac yac / cui cui cui cui cui cui», «Tereu», «Co co rico co co rico», «Go go go go go», «Quick quick quick», o sonidos extraños que debemos escudriñar en busca de significado, o la raíz primitiva DA, o la voz que dice «Ta ta», o el coro del Rin quebrado a «la la», o «clin clon clin clon clon clon clon», o «Datta. Dayadhvam. Damyata.», que puede significar «Dar, simpatizar, controlar» pero en la catarata de fragmentos al final de *La tierra baldía* suena a un oído occidental como una recaída en el galimatías, o

Hoo ha ha
Hoo ha ha
Hoo
Hoo
Hoo

que –estamos en la conclusión de *Sweeney Agonistes*– recibe como complemento no una acotación escénica, «Se oye un golpe en la puerta», o «Nueve golpecitos separados se oyen en la puerta», sino (en mayúsculas y distribuido en líneas de verso):

[3] *Ver el atento análisis de Michael Edwards en su* Eliot /Language *(Aquila, Isle of Skye, 1975), pp. 11 s.*

CLOC CLOC CLOC
CLOC CLOC CLOC
CLOC
CLOC
CLOC

Esto recuerda a un truco idéntico antes en la pieza: la primera vez la palabra «ataúd» introduce los nueve CLOCs, la segunda vez la palabra «muerto». Así, confrontándonos con insinuaciones de mortalidad, y repitiendo la misma cadencia de nueve sílabas como en

Hoo ha ha
Hoo ha ha
Hoo
Hoo
Hoo

las nueve repeticiones de «CLOC», ahí en la página, nos recuerdan la experiencia de contemplar una palabra, o repetirla nueve veces, y comprender entonces la manera peculiar en que el significado se aproxima al ruido cuando está alojado en una sílaba única y aislada como ésta.

Con esta metamorfosis del significado en ruido y el proceso inverso, entre sonidos de pájaro –¿hay un solo poema de la misma longitud con tantas llamadas de pájaro como *La tierra baldía*?– entre «da»s, «hooha»s, glosolalias, fragmentos de citas extranjeras, el oído encuentra el espectro sonoro de un mundo en el que la metamorfosis invade y conforma el tejido de la poesía misma. Esta metamorfosis no sólo concieme a la significación de los sonidos sino a la significación de las cosas vistas, pensadas, recordadas. Éstas adquieren peligrosos poderes en la mente. El espectro paisajístico o urbano está tan lleno de admoniciones como el espectro sonoro. Tan tempranamente como en Prufrock, las calles se volvían «un tedioso argumento / con pérfido deseo», la niebla amarilla se vuelve una gran gato que se duerme arrollado en torno a la casa; uno lleva un «rica y modesta corbata, fijada por un sencillo alfiler» y el alfiler se vuelve parte del infierno que son los otros –

y cuando yo esté formulado, clavado bajo un alfiler,
cuando esté atravesado y retorcido contra el muro,
entonces, ¿cómo podré empezar [etc.]?

«Mira a esa mujer / que duda hacia ti», dice un farol en «Rapsodia en una noche de viento». Haces como se te dice

> y ves que el ángulo de su ojo
> se tuerce como un alfiler curvado.

Eliot deja caer la incómoda asociación de alfiler y ojo («esa bola / un pinchazo haría desaparecer del todo el ojo», en palabras de Hopkins), pero introduce en la rima con «ojo» *(eye)* –concretamente «seca» *(dry)*– los contenidos de la memoria:

> La memoria arroja alta y seca
> una multitud de cosas torcidas;
> una rama torcida en la playa [...]
> un muelle roto en el patio de una fábrica.

Están torcidas igual que se tuerce el ojo. El ojo está olvidado, por lo que parece; la torcedura ha tenido lugar. «Fíjate en el gato», dice el farol igual que antes dijo, «Mira esa mujer», y el repetido imperativo de visualizar lleva de vuelta al ojo, a una serie de ojos: un niño saca la mano para embolsarse un juguete, igual que el gato saca la lengua «y devora un pedazo de mantequilla rancia»:

> No podía ver nada tras el ojo del niño.
> He visto ojos en la calle
> tratando de atisbar entre contraventanas iluminadas,
> y un cangrejo una tarde en un estanque,
> un cangrejo viejo con percebes a la espalda,
> asía el extremo de un bastón que yo le ofrecía

El cangrejo está tentando a ciegas, y el acento en la visualización ansiosa parece estar desvaneciéndose hasta que se nos da un tercer imperativo, «Mira la luna», y la luna «guiña un ojo tenue» y hemos cerrado el círculo desde la prostituta del comienzo hasta la cara de la luna. En el paisaje de «Rapsodia en un día de viento» todo se convierte en otra cosa.

Si todo se convierte en otra cosa en un poema temprano como «Rapsodia», ¿qué decir de *La tierra baldía* más de una década después? Eliot, en las notas, al introducir el relato ovidiano de Tiresias en las *Metamorfosis*, Libro III, dice:

> Tiresias, aunque mero espectador y en modo alguno «personaje», es sin embargo la figura más importante del poema, pues une todo lo demás. Del mismo modo que el mercader tuerto, vendedor de pasas, se funde con el Marinero Fenicio, y finalmente no se diferencia del todo de Fernando, Príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una misma mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que Tiresias «ve», de hecho, es la sustancia del poema. Todo el pasaje de Ovidio (*Metamorfosis,* III, 320-338) es del mayor interés antropológico:

y continúa citándolo. Constituye un problema desconcertante averiguar lo que quiere decir Eliot con ese comentario inexpresivo sobre «el mayor interés antropológico» cuando se embarca uno en esta anécdota educadamente narrada por Ovidio. Comienza con la discusión de Júpiter con Juno sobre quién obtiene el mayor placer en la relación sexual, si el hombre o la mujer. Él dice que la mujer y ella, la archipuritana, lo niega. Así que se llama a Tiresias como árbitro. Ha sido tanto hombre como mujer, aunque no ha sido nunca lo que Eliot hace de él, un viejo «de pezones arrugados». Ha sido hombre y ha sido mujer –en distintas ocasiones–. Se convirtió en mujer cuando separó con su bastón dos serpientes que copulaban. Siete años después las ve entregadas a la misma actividad y tiene la razonable idea de que si las vuelve a separar como antes, podría recuperar su hombría. Y así es. Como árbitro, Tiresias se pronuncia en favor de la opinión de Júpiter, a lo que Juno le ciega. Júpiter le recompensa con el don de la visión profética. Es este don de la visión profética lo que le cualifica para su papel en el poema de –Eliot– como le cualifica en los cantos de Pound, extraídos en ese caso de su contexto homérico. Pero de forma muy distinta a la de Pound, el asunto del sexo doble, dilatándose en esos vestigiales pechos arrugados, encaja enteramente con la preocupación de Eliot por la naturaleza incierta de la identidad en la que nada se conecta con nada. «Del mayor interés antropológico», dice Eliot, autor de notas, aparentemente seguro en ese lado lejano de la división con respecto al hombre que sufre, y sin embargo concluyendo un pasaje –la nota más larga a *La tierra baldía*– en el que nos está instando a sentir que este cambio de forma y sexo contiene realmente en su conciencia «la sustancia del poema», que este testigo de la metamorfosis, «viejo, con arrugados pechos de mujer», «aunque mero espectador [...] une todo lo demás».

Que uno sienta que lo hace a cada momento en la lectura personal de este poema es discutible, pero se percibe en la incitación de la nota

el mismo temperamento que puede derivar en la «Rapsodia» desde la imagen del orín adherido a una fuente hasta ésa de un cangrejo asiendo un bastón. Pues lo terrible en cuanto a la metamorfosis en la poesía temprana de Eliot es que, aunque nada se conecta con nada, todo parece estar cambiando para convertirse en otra cosa, que todas estas cosas son idénticas, que la metamorfosis no es variedad y fecundidad sino la fantasmagoría de un yo dividido, de una mente que contiene y unifica y sin embargo, necesitando ella misma metamorfosis espiritual, merma y se seca. La poesía parece estar empeñada en crear una parodia horrenda del «La mente, ese océano en que cada niño / Halla directamente su propia semejanza» de Marvell. Presumiblemente es Tiresias el que dice, en la primera sección de *La tierra baldía,*

> Sólo
> hay sombra bajo esta roca roja,
> (ven a la sombra de esta roca roja),
> y te haré ver algo distinto, tanto
> de tu sombra siguiéndote a zancadas en la mañana
> como de tu sombra alzándose a tu encuentro al atardecer;
> te haré ver el miedo en un puñado de polvo.

Cuando uno vuelve a las versiones previas del poema, se da cuenta de que esto es la reescritura de palabras (otra metamorfosis) que describen el final de un protagonista ovidiano más –Narciso, o más bien el San Narciso inventado en la metamorfosis que realiza Eliot con él: «ven a la sombra de esta roca gris / y te haré ver», no «el miedo en un puñado de polvo», sino (continúa el fragmento) «su sangrienta tela y sus miembros / y la gran sombra de sus labios». Encerrado en sí mismo y amándose a sí mismo, «sus ojos percibían los puntiagudos ángulos de sus ojos– extraño es el modo en que esta línea flota al alcance de la línea acerca de los ojos de la prostituta en la «Rapsodia en una noche de viento». Diríase que es el flotar tan al alcance de otras apariencias, y el volverse otras apariencias, lo que hace más calamitoso el destino de San Narciso que el del Narciso de Ovidio. En el peor de los casos, la figura de Ovidio simplemente ama su reflejo, mientras que en una versión el santo martirizado de Eliot desea

> haber sido un árbol
> para empujar sus ramas entre ellas. [...].

Deseó entonces haber sido un pez
de vientre blanco y resbaladizo sostenido entre sus propios dedos
para haberse debatido en su propio apretón, su belleza
atrapada en su propia belleza

Deseó entonces haber sido una chica
atrapada en los bosques por un viejo borracho
para haber sabido en el último momento, el pleno
sabor de su propia blancura
el horror de su propia tersura.

En una segunda versión, Narciso está seguro de que ha *sido* un árbol, un pez, una chica y un viejo borracho:

Así que se hizo bailarín para Dios.
Como su carne estaba enamorada de las flechas ardientes
bailó sobre la arena cálida
hasta que llegaron las flechas.
Al abrazarlas su piel blanca se rindió
al rojo de la sangre, y le satisfizo.

Así que ahora le hallamos, martirizado, «a la sombra de esta roca gris». Uno capta la idea en las líneas sobre Narciso como chica, culminando en «el horror de su propia tersura», de que el amor por uno mismo puede ser también una forma de aversión por uno mismo, de que no hay escapatoria entre la ilimitada labilidad de este mundo proteico – un árbol, un pez, una chica, pero nunca un yo estable.

Salvador Dalí, en un poema escrito durante los años treinta, a la manera tan española, en un revoltijo de imágenes y titulado «Las metamorfosis de Narciso», también imagina a su Narciso del siglo XX persiguiendo sus reflejos a través de un proteico infinito. Él, sin embargo, parece hallar en este cultivo del delirio, en esta rendición al vértigo de formas que se vuelven otras formas, un ideal de la conciencia, superpoblando el vacío del espacio interior hasta que empieza a parecer una película proyectada a tal velocidad que desalienta al ojo. De este modo se vuelve uno interesante para sí mismo a costa de no conocerse nunca a sí mismo en el sentido socrático ni de desearlo. ¿Por qué no renunciar a decir lo que uno quiere decir si los significados están traicionera y tentadoramente llenos de plasticidad? Se ha alcanzado la

reductio ad absurdum del mecenas de Wagner, el pobre Rey loco Ludwig con su declaración «Deseo permanecer un enigma hasta para mí mismo». (*Su* destino fue el destino de *La tierra baldía,* la muerte por agua.)

Narciso demostró ser una tentación a la sobreescritura para Eliot tanto como para Dalí. El ciego Tiresias, sin embargo, fue una buena elección para la visión interior que debía *ver* todo este panorama de espanto: arrastra la evidencia física de su identidad dual, pero como profeta apunta afuera de sus propias heridas psíquicas hacia la historia humana y puede representar algo en el poeta sin el vano «bailar sobre la arena cálida» que parece fomentar Narciso. Este «algo» debe ser dicho, y lo asombroso es que Eliot se las arreglase para elevar el cenagal correspondiente a habla (no digamos canto), puesto que el infierno que debió haber habitado durante años nos parece literalmente indecible.

El dolor que amenaza la respuesta humana en el poema impone en el poeta –y en nosotros– la impresión de un posible abanico de respuestas prohibido a los habitantes de *La tierra baldía.* Dentro del poema, y sobrepasando meras compulsiones psicológicas, hay imágenes como la del interior de la iglesia de San Magno Mártir, con su inexplicable esplendor de blanco y oro jónicos.

Que esto haya de ser el interior de San Magno Mártir, y no un parpadeo en la autocontemplación de San Narciso Mártir, debe haber sido significativo para Eliot también. Ese inexplicable esplendor resiste la autoabsorción igual que, a un nivel diferente, la variedad de sonidos resiste la transmutación en canto órfico. Es esta impresión de resistencias en el poema la que, en el transcurso de nuestra lectura, nos libera de la idea en las notas de que todo está ocurriendo en la mente de Tiresias. La nota puede haber sido parcialmente forzada por vestigios del «proteísmo» de Eliot, pero también puede ser el resultado de un nerviosismo que la audaz fragmentación de este poema –una empresa artística enteramente nueva por parte de Eliot, ratificada e intensificada por el consejo de Pound– podría no reconstruirse como una totalidad artística en la mente del lector. Pero el mundo sonoro del poema resuena en todas nuestras mentes, pues nos enseña a oír de acuerdo a una acústica que no sabíamos que poseyéramos. Tiresias puede (para Eliot) «[unir] todo lo demás», pero la suya no es la única ni la más importante voz en el poema. Esa voz dice DA –dar– mientras que él sólo dice que lo ha «sufrido previamente todo».

He aludido al espectro sonoro de *La tierra baldía.* Quiero atender ahora a los elementos de ese espectro sonoro, para ver cómo el cuento

de la Filomela sin lengua emerge de su gama de sonidos y contrasonidos –de silencio, habla, canto, música–. El habla y los fracasos del habla se asocian con el dolor psíquico en Eliot. «¡Me es imposible decir lo que pienso!» nos dice Prufrock. *En La tierra baldía,* el tema del habla –la leyenda de Filomena empotrada en él– se remonta a una serie de apuntes angustiados en las versiones previas. Se nos habla de gente con «ojos de perro ... cabezas de pájaros / Picos y nada de palabras». «¿Qué palabras tenemos? / Me gustaría estar en una multitud de picos sin palabras». Nada de esto se conserva en la versión definitiva, pero sus rastros lo hacen, espaciados, medidos, escuchados frente a otras posibilidades a lo largo de la ruta de este viaje a una capilla vacía en la que, tras varios modos de silencio, la hierba está cantando, a la orilla en la que por fin «la árida llanura» está «a mi espalda». Uno es muy consciente, al seguir los pasos de este viaje, del silencio y de las palabras en varios idiomas, de los ruidos de pájaro y el canto, y el modo en que éstos crean la estructura y hacen de ella una estructura de significados una vez que la mente del lector ha colaborado en juntarlo todo, reconstruyendo incluso el ruido como significado, metamorfoseando los fragmentos en una totalidad. Algunas de las palabras, como *«Frisch weht der Wind»* («Fresco sopla el viento»), pertenecían al canto en su contexto original, como lo hacían «Oh, la luna brillaba clara sobre Mrs. Porter / y sobre su hija, / ambas se lavan los pies con agua de soda», aunque en ese contexto original, la balada que «me llegó», dice Eliot, «desde Sidney, Australia», no son sus pies lo que lavan[4]. El silencio en *La tierra baldía* es ambivalente, múltiple en significados. A su nivel más básico son los espacios tipográficos en blanco en los que no hay escritas palabras, y que tienen cabida en este poema en tantos puntos. Así, en la primera seccion, uno pasa desde el momento extático en el jardín de Jacinto

> mirando en el corazón de la luz, el silencio

a la metamorfosis de

> «Desolado y vacío el mar»

> *Oed'und leer das Meer*

[4] *El agua de soda era considerada, desde luego, como un anticonceptivo - en todo caso en «Sidney, Australia».*

y luego al blanco físico del papel, antes de que el poema derive en la amarga comedia de Madame Sosostris, famosa vidente. Y el blanco físico del papel sirve de imagen a la desolación y el vacío de ese mar sobre el que el bajel de Isolda no se muestra a la vista. La frase alemana, equilibrada en el borde del silencio blanco, evoca esas otras palabras alemanas citadas anteriormente en el poema, la canción del joven marino,

> *Frisch weht der Wind*
> Der Heimat zu

(«Fresco sopla el viento / Hacia la patria»), una frase que, cortándose desde –quiero decir que es un «corte» fílmico– «te haré ver el miedo en un puñado de polvo», nos ha llevado a la promesa del silencio significativo, que es «el corazón de la luz» en el episodio del jardín de Jacinto.

Eliot usa las citas con extraordinaria precisión. Conoce *Tristán e Isolda,* no como el que puede decirte cuál es la mejor de entre quince grabaciones, sino como alguien que de ciertos momentos de la obra dice –y lo mismo de su Dante y Verlaine– «Mira, no estás solo en tu sentimiento. Todo esto ha ocurrido ya antes en otras mentes, en otros tiempos». La canción del joven marino es un ejemplo que hace al caso: es el fragmento de la ópera que no tiene acompañamiento; ocurre en el silencio que sigue al preludio, «escuchada desde una altura, como desde el mástil», según la acotación escénica de Wagner; tiene la frescura impersonal de una canción popular, su nostalgia obsesiva, literalmente supraterrenal[5] se escucha contra el silencio e implica «memoria y deseo» (el anhelo del marino es por su chica). En la ópera es interrumpida por el «¿Quién se atreve a burlarse de mí» de Isolda, y por la orquesta cercenando su silencio acompañante al tiempo que esta historia de sufrimientos mortales comienza a –avanzar por momentos parece deslizarse sin voluntad– hacia la muerte y la transfiguración. En el poema, suspendido en el espacio tipográfico, *Frisch weht der Wind* introduce el fecundo silencio del jardín de Jacinto, y su anhelo hecho universal no es apagado realmente hasta que alcanzamos *Oed'und leer das Meer* («Desolado y vacío el mar»), desde el punto bajo emocional de la ópera, y el papel blanco que sigue al episodio del jardín de Jacin-

[5] *Lógicamente debería ser «supramarina« mas en el teatro de ópera, con toda la parafernalia de una escena a bordo del barco, el sonido parece incorpóreo y como viniendo de más allá de este mundo. Uno no ve nunca al cantante, sino que meramente escucha esta* Stimme eines jungen Seemans.

to. Las fuentes de Eliot están metamorfoseadas en su nuevo escenario, mas metamorfoseadas dentro de una continuidad en la que el anhelo se extiende hacia una posible plenitud, siempre amenazada por sentimientos de desolación, como en *Tristán*. Tanto la amenaza como la plenitud son medidas por el silencio: por una parte el ruiseñor «puebla todo el *desierto* con voz inviolable». Mas todo lo que otra voz puede decir es «Háblame. ¿Por qué nunca me hablas? Habla» y demandar «¿Tú no recuerdas / nada?» Desde el silencio subsiguiente del espacio blanco, el manuscrito había dicho antes «Recuerdo / el jardín de jacintos.»

Un episodio que extrañamente varía sobre el preludiado por la canción del marino «escuchada desde una altura» es el uso que hace Eliot en la Parte III de la recreación por Verlaine de otro efecto auditivo «escuchado desde una altura» en *Parsifal* de Wagner –concretamente las voces de niños incidiendo de repente desde la cúpula de la Capilla del Santo Grial, «¡Y oh estas voces de niños, que cantan en la cúpula!»: *Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!* En la ópera, estas voces de niños inciden en la profunda masculinidad del canto de los Caballeros del Grial– y la línea de Verlaine recrea hermosamente la sorpresa y pureza de ese momento wagneriano en su propio soneto. En *La tierra baldía ces voix d'enfants* inciden en un canto muy diferente:

> Oh, la luna brillaba clara sobre Mrs. Porter
> y sobre su hija,
> ambas se lavan los pies con agua de soda
> *Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!*

Y entonces, tras un espacio en blanco:

> Yac yac yac
> cui cui cui cui cui cui
> tan rudamente forzada.
> Tereu

¿No hemos bajado más abajo desde la cúpula que desde el mástil? *Oed' und leer* es desolado pero noble. ¿Qué decir de estos ruidos de pájaro, después de la voz del ruiseñor que se ha llamado «inviolable» y después del igualmente inviolable canto de alabanza de los niños al Santo Grial? Eliot sugiere, quizá, que el ruiseñor dice sólo «Tereu» porque no es capaz de producir íntegramente la palabra «Tereus» (Te-

reo), y la imitación isabelina de sus notas –«Cui, cui, cui, grita tereo», según John Lyly– representa para Eliot una vulgar deformación de esa voz inviolable que tiene notas en común con *ces voix d'enfants:*

mas entonces el ruiseñor
llenó todo el desierto con voz inviolable
y ella aún gritó, y el mundo aún persigue,
«Cui cui» a oídos salaces.

Y el cambio aquí de «gritó» a «aún persigue», de pasado a presente, da otra vuelta a la tuerca del dolor continuo. Y sin embargo a este dolor le acompaña la memoria de una voz inviolable, y dentro del drama de la expresión que es el poema, y frente a esas heridas psíquicas que presentó el poema, fuerza la impresión de una completud posible, un deseo de elevarse a habla y canto pese a esas heridas, esa lengua cortada, y, aunque «rudamente forzada», de cantar inviolable. Después de todo, son los oídos «salaces» –«los salaces oídos de la muerte; lujuria», según el pasaje en la versión previa de Eliot– los que sólo pueden oír la nota única del cui del ruiseñor y no el gorgorito de su voz inviolable. Y así oscilan los sonidos, en un estado inquieto de metamorfosis, entre gorgorito y gorjeo, entre «voz inviolable» y las deformaciones de «oídos salaces», entre significado y ruido.

Todavía en el mundo de los sonidos de pájaro –pero volviendo ahora del ruido hacia el significado– está la imitación del zorzal con su «clin clon clin clon clon clon clon», que sugiere el sonido del agua que podría hacer soportable la aridez rocosa. Y es el gallo –el gallo de Eliot habla francés– quien presagia la lluvia con su «Co co rico co co rico»[6], sonidos primitivos a los que sucede ese otro sonido y palabra radical, DA. En determinadas llamadas de pájaro de Eliot –y estoy pensando asimismo en un poema posterior como «Marina», con el tordo cantando entre la bruma– hay un indicio de autoolvido, una rendición sin voluntad de lo meramente humano. Uno evoca al compositor Olivier Messiaen, a quien también *Tristán* le llegaba hondamente, y *su* deseo

[6] *«Co co rico co co rico» suena primitivo y correcto, aunque, quizá deba añadirse, sólo a un oído no francés. El poeta francés Philippe Jaccottet me dice que hay más de «Cockadoodledoo» –obviamente Eliot no podía usar este sonido– en «Co co rico» de lo que un oído inglés o americano inmediatamente percibe. El* coq galois *canta jactanciosamente al oído francés en esos sonidos que para nosotros y para T.S. Eliot sugieren en su contexto de* La tierra baldía *un grito auroral primario que trae la lluvia y una cierta liberación y relación más allá de las tensiones de lo demasiado humano.*

de ir más allá del cromatismo occidental a través del lenguaje de los pájaros, con su composición de un inmenso corpus de música para piano basada en una catalogación exhaustiva de las llamadas de pájaro. Mas la falta de voluntad de *Tristán* y la propia disolución de la voluntad de Messiaen, rechazando las tensiones de la forma sonata y escuchando a aquello que los pájaros tienen que decirle, son ajenas en muchos sentidos a la escucha discriminativa de Eliot. Es perfectamente posible escuchar en el canto de un pájaro tan sólo el canto de la propia vanidad de uno. Si en último término Eliot se pregunta

> enséñanos a preocuparnos y despreocuparnos
> enséñanos a sentarnos en calma
> incluso entre estas rocas

la falta de voluntad implicada aquí no busca ni el éxtasis de *Tristán* ni la sutil evasión de Messiaen de la tensión humana y el dolor.

He hablado de la extraordinaria precisión del uso de Eliot de sus fuentes, y esto en ninguna parte se evidencia tan notoriamente como en el modo en que regresa en el final. de *La tierra baldía* a la leyenda de Filomela-Procne-Tereo, en el pasaje con que comencé:

> *Poi s'ascose nel foco che gli affina*
> Quando fiam uti chelidon - Oh golondrina golondrina
>
> [Luego se zambulló en el fuego que los refina
> Cuándo he de volverme como la golondrina – Oh golondrina golondrina].

Ahora bien, *La tierra baldía* no necesita ser orillada («Estos fragmentos he orillado contra mis ruinas») mediante un estudio de sus fuentes, y demostrar sin más cómo Eliot ha metamorfoseado estas fuentes podría resultar un modo muy mecánico de demostrar mi tesis. Sin embargo, al repasar estas fuentes, uno está repasando obras de arte que han hecho de nuestra civilización lo que es –*La Divina Comedia, Las Metamorfosis, Pervigilium Veneris*– en su menor medida, el *Anillo* de Wagner, Tristán y Parsifal, *La Tempestad* (un drama de metamorfosis en sí misma), las *Fleurs du Mal*. Tarde o temprano, si no lo ha hecho ya, uno va a encontrarse con estas obras, y si uno considera a Eliot como un creador ejemplar, debe fijarse en lo que hizo al reactivar pasajes de ellas. Podría incluso llegarse a decir que ya no puede uno escu-

char el comienzo de *Tristán,* o las voces de niños en *Parsifal,* sin pensar en la traducción hoy famosa de Eliot de esos momentos, incluso aunque el momento de *Parsifal* esté «puesto en primer plano», como dicen los lingüistas, aislando palabras de otro hombre –Verlaine– contra el ruido de pájaro de imitación del «yac yac yac». Y esta experiencia de remontarse hasta Eliot en la ópera confirma gratamente su aserto en «La tradición y el talento individual», «Los monumentos existentes forman un orden ideal entre ellos mismos que es modificado por la introducción de la nueva (la realmente nueva) obra de arte entre ellos ... el orden existente *entero* debe ser alterado, por muy ligeramente que sea» –una concepción, cabe añadir, de toda la historia del arte como un vasto proceso de metamorfosis–.

Al darse cuenta de la precisión con que Eliot usa sus fuentes, uno aprende algo sobre la continuidad del intento de los hombres de conocer su situación, y capta de nuevo el modo en que «el talento individual» alcanza a poseer un conocimiento exacto de la propia situación –se vuelve capaz de expresarlo, formularlo– abriéndose a las grandes instancias del pasado, perdiendo y hallando la identidad mediante el encuentro en una metamorfosis del yo. Lo que el talento individual pierde es la impresión acobardada, acobardante, de desnudo desamparo y queja solitaria. Lo que encuentra es que las penas humanas, aunque específicas de cada uno en la unicidad de cada situación, ya no están desamparadas ni condenadas al grito informe.

¿Cuándo he de volverme como la golondrina *–Quando fiam uti chelidon–?* No sé qué clase de actualidad literaria, si es que alguna, disfruta en este momento *La vigilia de Venus- Pervigilium Veneris.* Mas el fragmento de Eliot nos remite a un poema rico, y tan consciente como uno se ha vuelto a lo largo de *La tierra baldía* de las implicaçiones del silencio, el habla, el canto, la fuente que también envuelve estos cambios debe ser, siquiera tan ligeramente, alterada, como en los casos más augustos de *Tristán* y *Parsifal.* Es en la última estrofa del *Pervigilium* que Eliot reconoce un avance de su propio estado mental. La estrofa se abre con «illa cantat» («ella canta») –es un pájaro el que canta– siguiendo con «nos tacemus» («nosotros callamos») y trazando un camino a través de «tacere», «tacendo», «tacerent» y acabando en la palabra *silentium.* Esta estrofa; elevándose de la leyenda de Procne, Filomela y Tereo en la estrofa precedente del poema, llega en su ecuánime incertidumbre como una conclusión inesperada a este poema que da la bienvenida a Venus y la primavera y es encantadoramente humorística acerca de Cupido y las vírgenes. Allen Tate, que tradujo el *Pervigi-*

lium, dijo de él: «Hasta las dos estrofas últimas el poema es conmovedor, tiene sus peculiares sutilezas; pero no es brillante. En esas dos últimas estrofas aparece algo así como una imaginación lírica de primera categoría.»

La versión de Tate es un poco rígida en las suturas. Ofrezco, con el fin de vincular el poema con Eliot, la traducción del siglo XVII de Thomas Stanley, mucho más viva, de la sección oportuna.

Los pájaros trinando en cada árbol,
La diosa no quiere callar.
Los cisnes vocales en cada lago
Hacen áspero ruido con su ronca voz;
Y la desventurada doncella de Tereo, bajo
La sombra de los álamos respira su canción;
Como si te pudiera convencer de que el Amor
Se mueve en estos trémulos acentos;
No es que la hermana en esos sones
Del inhumano esposo se lamente.[7]

Tengo que interrumpir todo este flujo para comentar que Stanley se había equivocado, o estaba siguiendo aquí una corrupción del texto, pues según el texto de Mackail, el pájaro bajo la sombra de los álamos sí que se lamenta. Stanley, de nuevo, apenas alcanza la verdadera aspereza de los ruidos de cisne entre los que estalla la melifluidad de la «desventurada doncella de Tereo», y que el original latino imita en este punto con forzada estridencia:

iam loquaces ore rauce stagna cycni perstrepunt.

Sin embargo, mejora al proseguir en estas dos estrofas finales; en su versión, por supuesto, se reparten en pareados octosílabos y son por tanto irreconocibles como estrofas. Pero ahora la parte que se apoderó de la imaginación de Eliot:

Callamos nosotros mientras ella canta;
¿Cuánto tarda en llegar mi primavera?

[7] *Ver Thomas Stanley,* The Poems and Translations, *ed. G.M. Crump (Clarendon Press, Oxford, 1962), p. 215 s.*

¿Cuándo llegará el tiempo en el que pueda
Como una golondrina desatar mi voz?
[Quando fiam uti chelidon]
Mi musa me rehuye porque callo,
Febo no quiere estimarme,
Y así en un tiempo los Amícleos, mientras todo
Guardaba silencio, cayeron en silencio.

Si esto les choca como demasiado arrebatadamente pulcro, he aquí lo que Allen Tate hace con ello:

Ella canta, nosotros callamos. ¿Cuándo llegará mi primavera?
¿Encontraré mi voz cuando sea como la golondrina?
El silencio destruyó a los Amícleos: eran mudos.
Silencio, perdí a la musa. ¡Vuelve, Apolo!

Pero aquí, de nuevo, el imperativo exhortatorio y la más bien garbosa doble rima *(swallow/Apollo)* no hallan el tono de atemorizada incertidumbre de «Perdí la musa por estar callado, y tampoco Apolo me tiene en cuenta, se vuelve a mí»:

perdidi musam tacendo, nec me Apollo respicit

donde uno puede ver cómo los temores del poeta de perder la voz tienen que haber llegado muy directamente a Eliot con su propia conciencia de la merma de energías que continuamente estaba dándose entre él y la poesía, y también con ese efecto constante en sus poemas, ya desde Prufrock, del poema dudando de su propia capacidad de proceder, de escupir las colillas de sus días y costumbres, de desenmarañarse, de traducir «la palabra en una palabra, incapaz de decir una palabra».

Y así en un tiempo los Amícleos, mientras todo
Guardaba silencio, cayeron en silencio.

Se necesita una glosa a los Amícleos. La frase que contiene la palabra se remonta a la *Eneida,* Libro X, y los «tacitae Amyclae» de Virgilio. Los habitantes de Amicle venían, interesantemente, de Laconia. Con respecto a por qué guardaban silencio y cómo esto desencadenó su ruina, las tres explicaciones detalladas que ya eran corrientes entre los

comentadores en el siglo V son aquí de importancia secundaria.[8] Que el silencio era en último término autodestructivo es lo que cuenta principalmente en nuestra actual exploración. Una segunda glosa podría ser pertinente en relación a un punto que quizá les haya inquietado: ¿por qué el poeta se pregunta, en el *Pervigilium Veneris,* cuándo ha de ser como la golondrina y dejar de estar callado, en lugar de cuándo ha de ser como el ruiseñor? ¿Quizá es que los romanos, tan urbanos, pensaban que las golondrinas cantan como los ruiseñores? En todo caso, Tate ofrece la plausible sugerencia «de que el poeta, cuando se pregunta *Quando fiam uti chelidon ut tacere desinam?,* espera poder convertirse, como la golondrina, en acompañante del ruiseñor», ya que Procne y Filomela son hermanas (el *Pervigilium,* dicho sea de paso, parece usar la leyenda más antigua, según la cual Procne es el ruiseñor). «Esta interpretación», añade, «tiene, creo, poco que la respalde; pero el lector puede elegir». Esto en cuanto a Allan Tate.

Lo que supuso T.S. Eliot acerca de todo ello –si es que supuso algo– es una cuestión insoluble, pero lo que obtuvo de este pasaje está bien claro. Al cortarlo junto con «golondrina golondrina», enlaza el gesto por el que el poeta latino añoraba una música significante a lo largo de los siglos con el de Tennyson en «Oh Golondrina, golondrina, si pudiera seguir, e iluminar / En su enrejado trinaría mis gorjeos». Nos remite al *Pervigilium Veneris,* no para preocuparse acerca de si la golondrina cantará acompañando al ruiseñor, sino para experimentar la duda entre el silencio y el canto y el deseo de canto frente al silencio, eclipsado por el dolor del episodio de la violación de Tereo. Volvemos a acordarnos del *«Quando fiam uti chelidon»* en el momento de la sección de la «Partida de ajedrez» y

la transformación de Filomela, rudamente
forzada por el bárbaro rey; mas entonces el ruiseñor
llenó todo el desierto con voz inviolable.

Sir James Frazer, anotando el Apolodoro de Loeb, reflexiona: «Los mitógrafos romanos tardíos invirtieron un tanto absurdamente la trans-

[8] *Son: (1) Se atenían a la costumbre pitagórica de un silencio quinquenal y una abstinencia de matar animales. Atacados por serpientes, fueron muertos por estarles prohibido matar ellos mismos. (2) Sufrieron en silencio los ataques de sus vecinos y perecieron por su no-resistencia. (3) En los primeros tiempos de la ciudad, habían dado con frecuencia falsas alarmas de ataques. Las autoridades prohibieron estas alarmas, de modo que cuando apareció por fin un invasor de verdad, los habitantes perecieron por su silencio.*

formación de las dos hermanas, haciendo de Procne la golondrina y de la Filomela sin lengua el ruiseñor cantante». Aunque Frazer dio mucho que pensar a los poetas con su *La rama dorada* –*La tierra baldía* y los *Cantos* dependen de ella– y aunque tradujo los *Pasti* de Ovidio (a prosa), uno entiende a la vista de este comentario por qué nunca escribió poemas. Es precisamente la idea de la Filomela sin lengua la que habla –la que canta– al poeta, una vez que se ha convertido en ruiseñor. Para Eliot, el canto inviolable debe ser de algún modo posible a pesar de la violación, y a pesar de la auto-violación que le obsesionaba en la época de *La tierra baldía.* Sin lengua, o sintiéndose incapaz de palabras –«¿Qué palabras tenemos? / Me gustaría estar en una multitud de picos sin palabras»– debe perseverar mediante las palabras a significados y a silencios que sean significativos y no el mero acompañamiento incómodo del pavor neurótico, como en

> Háblame. ¿Por qué nunca me hablas? Habla.

Hay mucho camino a recorrer después de que el «Shantih shantih shantih», final de *La tierra baldía,* se extienda por encima del silencio: el poema termina sin puntuación y el espacio blanco sugiere ahora, quizá, la paradoja del vacío que podría convertirse en plenitud. Pero aún no. Hay demasiado dolor demasiado cerca. Eliot vivirá por muchos años *nel foco che gli affina* antes de poder decir en Little Gidding, Parte I:

> Y aquello que los muertos no pudieron nombrar mientras vivían,
> ahora, al estar muertos, te lo dicen: su comunicación
> es una lengua que arde más allá del lenguaje de los vivos.

«Lengua que arde». La frase, signifique lo que signifique ahora en la poesía de Eliot –y significa Pentecostés– parece como la metamorfosis de otros significados, significados que han sido vividos y superados, y entre los cuales rondan los antitipos –la sombra de Filomela privada de lengua, y el torturado «Ardiendo ardiendo ardiendo ardiendo» de «El sermón del fuego» en *La tierra baldía*–. Pero esto ya rebasaría mi actual asunto y anticiparía el siguiente, que es oponer a Eliot a Ezra Pound y, entre otras cosas, *su* uso de las historias de Baucis y Filemón, de Tereo, Procne, y Filomela.

(Traducción de Ibón Zubiaur)

COLECCION DE NUEVOS ESCRITORES ARGENTINOS

JORGE LUIS BORGES

DISCUSION

GLEIZER — EDITOR
BUENOS AIRES 1932

1ª edición de *Discusión* (1932)

Juan Benet: proyecto y cartografía

José Rivero

Cierto concepto moderno de las artes plásticas, a mi juicio, nace de la introducción del tiempo en el espacio, como ya había empezado a hacer años atrás el cinematógrafo de manera reiterada. También las visiones diferidas del Saint-Victoire en Cézanne, las reiteraciones de la catedral de Rouen o de Vétheuil en Monet, el doble orden temporal en Magritte bajo un solo orden espacial, y las matrices cubistas que expresan más el tiempo o la velocidad que el espacio, como en el *collage* picassiano de 1912 *Naturaleza muerta con silla de rejilla.* Esa es también la posición de Duchamp y su *Desnudo bajando una escalera* y la centralidad del tiempo de los futuristas. El tiempo también en la imposibilidad de pintar que sufre Antonio López en *El sol del membrillo,* cuando se ha colado en el espacio del huerto y en el espacio del lienzo; como si el tiempo amordazara y limitara al espacio. Por no hablar de esa abstracción llamada arte cinético. También en relación con la arquitectura, la mirada de Bruno Zevi que, introducía la temporalidad donde antes sólo había espacialidad, el movimiento en un ámbito hasta entonces estático. Zevi, autor de un texto sobre *Judaísmo y concepción espacio-temporal en el arte* (1974), nos manifestaba que «La arquitectura moderna se basa también en el concepto judío del espacio tiempo y es contraria a la concepción griega del espacio sobre la que se apoyaba la arquitectura clásica... Para el pensamiento judío el ser es inconcebible sin el movimiento... Lo estático, lo clásico, lo bien proporcionado, frente a lo fluido, lo flexible y lo no acabado»... «En el sentido griego, un edificio es un objeto estático; para el pensamiento judío, es un espacio en funcionamiento... La concepción griega enfatiza la forma; la concepción judía subraya la función».

Por similitud podríamos decir que cierto concepto moderno en la narrativa nace de la introducción del espacio donde sólo antes había tiempo narrado. Andrés Ibáñez ensayó una *Introducción a la literatura espacial*, afirmando que «Existen relatos puramente espaciales» como la Biblia, *La Odisea*, el *Quijote*, los laberintos borgianos, *Alicia en el País de las Maravillas*, el *Lento regreso* de Handke o *El testimonio de Yarfoz* de Ferlosio. Y es que La Mancha inventa una espacialidad con-

creta frente al devenir de unas acciones en el tiempo. Incluso el 16 de junio joyceano de 1904 es un espacio dublinés acotado por un reloj, o las recreaciones de Rulfo, Onetti, Faulkner y García Márquez segregan enclaves espaciales definidos y nombrados que se añaden al decurso del tiempo, arrojando una espacialidad añadida y superpuesta a la temporalidad propia de la narración. Más cerca aún incluso, las experimentaciones de Pérec con su *Especies de espacios* o el inventario del inmueble número 11 de la calle Simon Crubellier de *La vida instrucciones de uso*. También Magris y su mirada nómada y viajera, y Sebald con sus ilustraciones de sitios y parajes que acompañan a la letra escrita, nos proponen una indagación desde la temporalidad a la espacialidad. Y, como no, por supuesto, Juan Benet, que tiene esa deuda con la temporalidad judía y con el modelo narrativo del poema religioso, visible a través de sus ensayos: *El ángel del Señor abandona a Tobías* (1976) y *La deuda de la novela hacia el poema religioso de la antigüedad* (1978), textos donde se proponen no sólo cuestiones gramaticales y formales, sino problemas de orden narrativo y representativo.

Y es desde aquí desde donde pretendo esbozar dos ideas sobre el tiempo y la temporalidad en Benet. Esa deuda personal de Benet con ese modelo narrativo bíblico la he conectado, merced a la lectura de Zevi ya citada, que trata «De la época en que la humanidad, libre de las leyes de la sociedad, disfrutaba de la componente nómada y del placer de vagar sin las imposiciones de la perspectiva». El prólogo de *Volverás a Región*, en la edición de 1973, se establece ya como una itinerancia y una errancia parecida a la del pueblo judío. «Este libro fue escrito hace aproximadamente diez años, en circunstancias personales bien distintas de las de ahora. En aquellas fechas era raro que yo hiciera cuatro noches seguidas en el mismo lugar porque trabajaba en unas cuantas obras de las provincias de Oviedo y León, bastante separadas entre sí. Como siempre me ha gustado leer más de un libro a la vez, o bien me veía obligado a viajar con una pequeña biblioteca ambulante o bien tenía que fragmentarla en los diversos aposentos que me tenían reservados, dando lugar a una curiosa correlación entre el texto y el lugar...». El texto que remite al tiempo de su lectura y el lugar que nos propone un espacio. Explicitando también la relación de ese vínculo lectura/lugar con otro ámbito del tiempo/espacio. Ese texto fruto de una itinerancia o de un nomadeo continuo, tiene a mi juicio una cualidad sorprendente y seminal. No es, como pudiera parecer, el colofón de un itinerario creativo, una coda sobre la poética que ilumina una obra ya trazada, y por ello el texto se formulase desde el final de un ca-

mino cuando éste ya se ha recorrido y andado. Es más bien su inversa, un texto programático que se propone como un viático y como un anticipo de una intención viajera del que se aviene a iniciar la aventura. El mismo Juan lo valoraba prácticamente así en el prólogo de 1973. Lo consideraba casi un libro de viajes, más que un libro de reseñas, reflexiones y notas de lectura: «En cierto modo este es un libro de montaña, no sé si alta o baja, pero desde luego solitaria». La propia escritura de Benet, y su lectura, se han considerado a veces como un ejercicio de montaña o de altura, merced a las dificultades que emparentan su tránsito con la escalada o con la remonta. Dificultades del ascenso que contrastan luego con el aire puro y cortante que se respira desde sus cimas y peñascos, una vez vadeados collazos y altones, y con las vistas aéreas que sobre el entorno nos proporciona ese sherpa estirado y exigente.

La idea de la escritura como escalada de montaña reaparece en una entrevista de 1989. «El escritor sabe dónde quiere llegar; él mismo tiene que crear su montaña y luego escalarla. Por eso es tan divertido. Para el objetivo final me ha enseñado más que leer a Conrad, Proust o Kafka mi trabajo de ingeniero...Si no hubiera ido a cierto rincón de la Cordillera Cantábrica ¿qué demonios iba a hacer yo?» Y aquí aparece una nota constante en Benet, y es la reivindicación de su trabajo y su formación como ingeniero. Pero ¿cuál sería ese valor diferencial? El trabajo del ingeniero o el del arquitecto, se traduce –al margen de otras consideraciones – en dos movimientos vinculados entre sí pero separados en el tiempo: el proyecto, como ideación anticipada de lo que será puesto más tarde en obra; y la materialidad pospuesta y postergada de la obra misma, donde se constata aquel anticipo que recogía el proyecto, y que a veces se revisa o se cuestiona. Desde esta percepción *Volverás a Región* es, a mi juicio un anticipo de la obra pensada y trazada pero aún no ejecutada, es decir un proyecto como declaración de intenciones que será sometido más tarde al contraste de su desarrollo y ejecución, pese a que por su aspecto y hondura, pudiera parecernos justo lo contrario: un texto epilogal más que un prólogo que anticipa y dicta futuros movimientos. Un ejercicio también, como en el proyecto, de escalas gráficas como representación metafórica, diferida y anticipada, tal y como exponía Juan con sabiduría en *Puerta de Tierra* (1969). «Yo tengo para mí, y esa es la razón primordial de estas líneas, que la tan debatida cuestión del origen de la metáfora radica ahí, en la perentoria necesidad que siente el poeta de suministrar al lector –que no tiene por qué tener idea de las proporciones de lo que le están hablando– la escala de referencia entre lo que aquél describe y lo que éste conoce.

Y así como en la colección de planos que definen una obra se suscribe en cada uno de ellos esa escala o relación entre las magnitudes de la obra dibujada y la obra que debe ser realizada, así en cada una de las páginas de la epopeya se debe insertar la correspondiente metáfora que recuerde al lector la proporción que existe entre los hechos épicos y los hechos humanos a los que está acostumbrado». Proporción entre épica y vida, entre mito e historia. Pero también entre tiempo y espacio: entre el tiempo presente de la representación y el tiempo diferido de la ejecución. Entre el espacio del dibujo representado que aspira a englobar el espacio real de la obra. El juego de las escalas del proyecto como juego de metáforas de la escritura y como representación que anticipa otro movimiento. Esta misma idea, la del proyecto anticipador, es la que expresaba Conte en su recensión de *Volverás a Región* (1999). «*Volverás a Región*, por su parte, nos muestra cómo hizo lo que hizo, pues fue el primer auténtico manifiesto que Benet nos otorgó sobre su proyecto narrativo». También en la entrevista que Gunnar Nilsson realizara a Sarrión se plantea ese valor anticipado del libro: «Lo dice ya en *Volverás a Región*. Es impresionante la capacidad que tenía el joven Juan de definir qué no quería hacer y más o menos qué iba a hacer en términos de aventura literaria». Alguien que se aviene a hacer algo y nos avisa de su propósito y sus intenciones no deja de sorprendernos hoy, cuando justamente todo ocurre al contrario. Se justifican las obras a *posteriori* y se acomodan sus hechuras al paso del tiempo.

En ese texto programático y fundacional de todo el universo literario de Benet, ya aparecía en el apartado VI («Algo acerca del buque fantasma») un par metodológico y conceptual que para mi es muy significativo en esa singladura de la temporalidad en su relación con la espacialidad y de su *hybris* en la obra y en el pensamiento de Benet. Referencias que se sucederán y aparecerán bajo la capa de un tratamiento ensayístico en tres ocasiones. Me refiero a la utilización del par motor estampa y argumento. Entidades que no sólo versarán sobre modelos narrativos antitéticos, sino sobre su propia formalización, su lectura crítica y su utilización creativa. E incluso también, sobre su contenido moral. Así en *Volverás a Región* podemos leer: «Esos dos apetitos de la descripción y justificación, psicológicamente diferentes por cuanto el primero nace de una conformidad con el mundo externo que el segundo desdeña o reputa falaz e insuficiente, alternan armónicamente en la elaboración de la novela y dan lugar a dos estructuras entre las que ordinariamente se mueve: la estampa y el argumento. A principios del siglo XIX toda la novela –un género rudimentario– se

compone casi siempre alrededor de la estampa, no siendo el argumento sino un desdoblamiento múltiple de estampas, una sucesión de ellas a partir de una genérica... Al final del siglo XIX, tras una revolución oculta, la novela es puro argumento, la estampa no es más que un cruce o una coincidencia entre líneas argumentales...las virtudes de la obra se cifran en la composición e interacción de unas líneas de convergencia que no tienen el menor sentido estático...». Frente al estatismo de la estampa, se adivina por tanto el auténtico contenido cinemático –como diría más tarde Juan– del argumento. Y no hay cinemática sin tiempo y espacio entrelazados.

Igualmente que en «Onda y corpúsculo en el Quijote» (1979), Juan establecía ambos polos generadores: «He dicho en otro lugar que en el arte narrativo existen dos formas extremas de composición: la estampa y el argumento, o para emplear conceptos metafóricos extraídos de la doble naturaleza de la luz, el corpúsculo y la onda... La diferencia entre un estilo con vocación por la estampa y otro más atento al argumento, salta de forma tan palmaria a la vista, porque en gran medida es estructural, casi cinemática.»

Diez años más tarde de *Volverás a Región* y dos años antes de «Onda y corpúsculo», vuelve a aparecer este par conceptual, analítico y temático en el ensayo «¿Se sentó la duquesa a la derecha de Don Quijote?» (1976). Aquí Juan ampliaba la contraposición de estampa y argumento y profundizaba en sus divergencias de régimen y en sus grados de libertad. La estampa la imputará al orden del espacio, mientras que el argumento versará sobre la misma cuestión ceñida al tiempo. «Lo que parece evidente es que el narrador ante todo y sobre todo se apoya en el eje del tiempo para establecer el régimen de su discurso y que jamás confiará al espacio la política del orden. Si la narrativa moderna ha venido a romper –desde las postrimerías del siglo XIX– la sucesión lineal cronológica, no por eso ha abandonado el eje del tiempo, cuya esencial función directriz ha venido a ponerse de manifiesto aún más con el abandono de la progresión lineal cronológica como línea de relato para dar paso a la adopción en cada caso de una sucesión arbitraria en la que los saltos atrás y adelante proporcionan un relieve temporal que viene en apoyo del arte narrativo...»

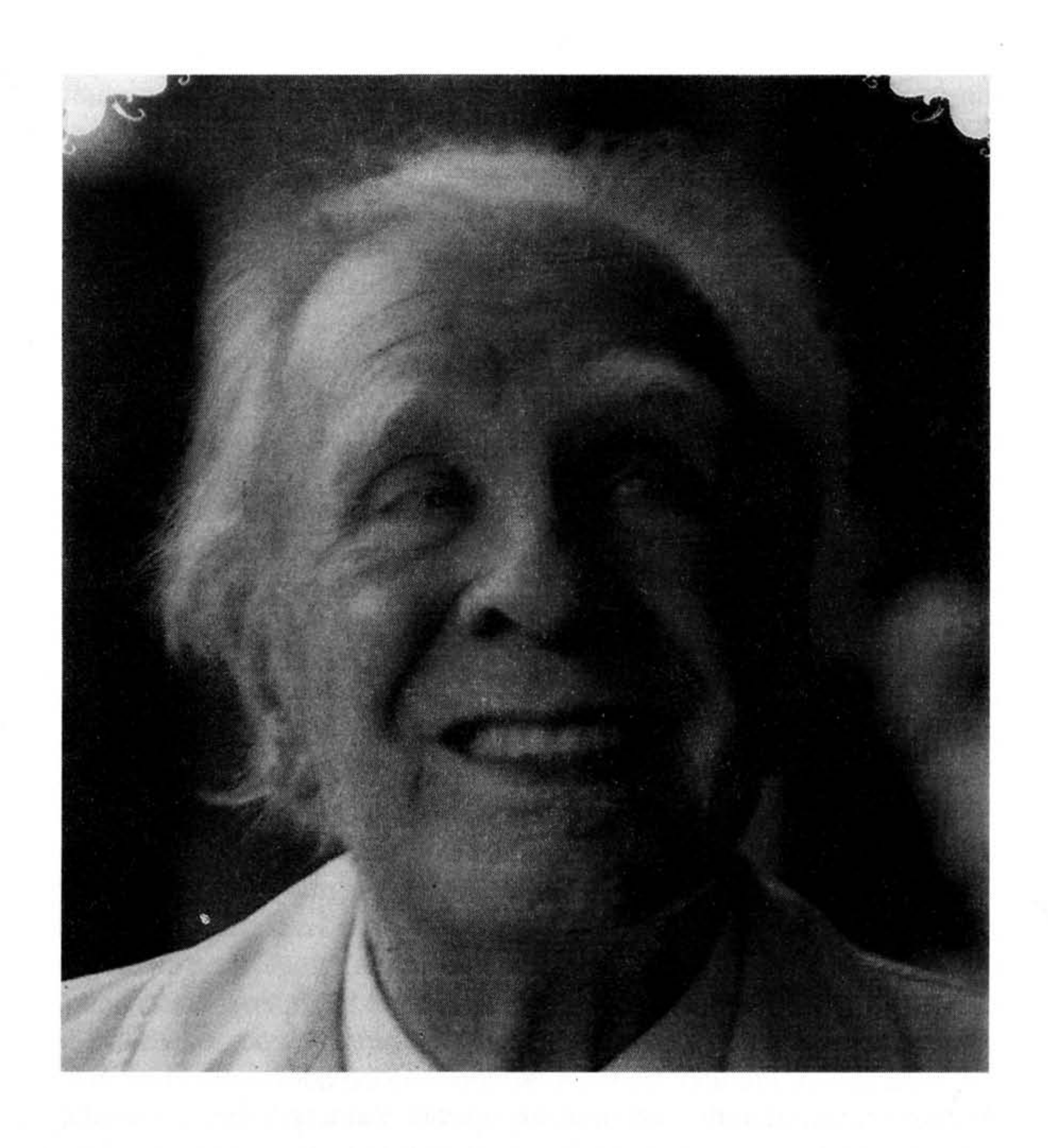
«Hace años me permití establecer una diferenciación entre dos regímenes narrativos, que teniéndolo todo en común, pueden calificarse como las bandas extremas del espectro de la dicción: la estampa y el argumento...La estampa será siempre el señorío primordial del pintor, por lo mismo que el argumento constituye el patrimonio básico del na-

rrador...en la obra del pintor siempre surgirá el espacio tanto como en la del narrador lo hará el tiempo. No existe uno sin el otro y por consiguiente ambas dimensiones aparecerán inseparables en la obra de cualquiera de ellos pero con carácter y signos propios por lo que tal vez sea menester reconsiderar lo que tantas veces fue apuntado por filósofos románticos del arte pero en el sentido absolutamente opuesto al tratamiento hegeliano de la libertad. Es decir, que aquella dimensión que gobierna la obra artística requiere un tratamiento –por ineludible– riguroso permitiendo que la libertad y la fantasía se muevan a su antojo por la otra. Que mientras el pintor ha de tener siempre sujetas las riendas del espacio, pudiéndose mover a su entera libertad por los carrizales del tiempo, de la misma forma el narrador puede tratar el espacio –el ámbito de simultaneidad– sin necesidad de atenerse a ninguna de las reglas que le gobiernan haciendo abstracción y aún desdeñando la geometría, la perspectiva o la teoría de la gravitación».

Esta última consideración del grado de libertad que respecto al espacio tiene el narrador –y nos sirven como ejemplos los aportados desde Cervantes, a Turgueniev, desde Clarín a Flaubert y desde Bernal Díaz del Castillo a Tolstoi– entra en conflicto con lo afirmado anteriormente (jamás el narrador confiará al espacio la política del orden), cuando en 1983 Benet nos proporciona un sorprendente plano topográfico de Región a escala 1:150.000. Diversas preguntas caben formularse ante ello, cuando casi veinte años después de inaugurar el universo regionato a través de la palabra, del tiempo y de su ruina; se nos muestra grafiado su espacio con tal grado de detalle y pormenor gráfico, que dicho plano adquiere una soberbia textura real. Y es que en la novelas de Benet el espacio no es sólo reconocible, como dice Azúa, sino que llega a tocarse y adquiere entidad de argumento. Textura real y textura literaria como se desprende de la inclusión que hace Mauricio Jalón del plano de Región en *Cartografía personal* (1997) en el epígrafe «Región, geografía y literatura». Ocupando la primera tanda de «Los puntos de partida» junto a un trabajo reflexivo sobre cartografía. Junto a los puntos de partida, el segundo bloque se vinculaba al paisaje como forma de espacio y el tercero versaba sobre una cronología que no es sino una colecta de tiempo. El plano de Región es precedido por un trabajo tan breve como espléndido «Sobre la cartografía elemental» (1983), que desde el recuerdo de la infancia escolar contrapone los dos niveles gráficos que el niño garabateaba con lápices Hispania: el mapa físico y el mapa político. «El Mapa físico mostraba lo que la naturaleza antes de la llegada del hombre le había otorgado...El Mapa político

mostraba lo que el hombre había hecho con el legado de la naturaleza...Esa es la realidad, el Mapa político representa lo primero y cercano y el físico lo lejano y poco menos que inalcanzable».

Región y la representación cartográfica que nos propone Juan superpone las dos tramas citadas: la física y la política. En una suma de collazos y afluentes, con estaciones ahumadas, batanes misteriosos, cementerios vacíos, minas agotadas, vías férreas desvencijadas, veredas *sin bermas, términos municipales*, arrabales y despoblados; para sintetizar la fusión de esos dos tiempos geológicos y sociales, de esos dos tiempos físicos y políticos, en un solo vendaval de tiempo cartografiado y narrado. De igual forma que Región y Macerta quedan divididas por la cicatriz de la Sierra regionata, con el picacho enhiesto de Razón en la cota 2030. Región se cartografía y se narra, se dibuja y se relata, se piensa y se construye bajo un solo impulso creativo de tiempo y espacio, o si se quiere de proyecto y cartografía. De forma simultánea a esa fusión de caracteres se produce la renuncia a la liberalidad del tratamiento espacial a la que el narrador tiene derecho pleno y legítimo, en un doble salto mortal impecable. Y es que frente a los Comala, Macondo, Santa María, Mágina, Celama, el país de los Grágidos o Yoknapatawpha, Región adquiere una doble solidez y una doble firmeza. La solidez de la palabra que se superpone con el grano menudo de geografías y parajes que se adensan en torno a los ríos Lerna y Torce y se despueblan por las estribaciones de Malaunción o por las cotas tendidas de Caneja. Y la doble firmeza del que renuncia, en un ejercicio de constricción, a la libertad del desorden espacial que había enunciado antes como atributo del narrador, para mostrarse y mostrarnos que la batalla, que toda batalla literaria, tiene un tiempo y un espacio, sutilmente unidos por un hilo dorado casi invisible, que el olvido pulveriza y oxida. Un tiempo y un espacio, «bajo un cielo que no es del sol sino del viento», como decía Ferlosio de Región.



Jorge Luis Borges

El tricentenario de Luis de Góngora en el Río de la Plata

María de los Ángeles González

Muchos estudios sobre Góngora comienzan –y este artículo no será la excepción– con el planteo de la casi inevitable dualidad que la obra de este escritor ha suscitado. Como si fuese necesario exculparlo de cargos en los que la tradición crítica en su contra había resultado eficaz. Pero, en general, eso no significó excluirlo de la lista de los grandes nombres. Su nombre fue polémico, nunca prescindible.

Es cierto que el gusto del siglo XVII por la polémica contribuyó a que las *Soledades* desataran una de las batallas literarias más fructíferas de esa época. Con el correr de los siglos, las resistencias a Góngora crecieron a la par de su fama. Es probable que no haya otro poeta español con tantos detractores y cuyas virtudes necesiten ser defendidas cada cierto tiempo[1]. Ha sido uno de esos poetas que se citan más de lo que se leen, y se entienden aún menos. Curiosamente, las argumentaciones a favor y en contra de Góngora, si han perdido la gracia del XVII, se mantuvieron en el XX más o menos en torno a la misma dicotomía: oscuro y estéril intelectualismo por un lado, renovación brillante del idioma por otro.

Resurgimiento de Góngora

Durante más de un siglo, la obra del poeta sevillano se circunscribió, como mucho, a menciones en los programas de estudio, a objeto casi arqueológico para el ejercicio retórico. El siglo XIX parece haber sido poco proclive al gongorismo (en todo caso, parece haber pocos escritores menos románticos que Góngora)[2]. El resurgimiento o la posibi-

[1] *Emilio Carilla se pregunta por qué fue tanto más nombrado el tercer centenario de Góngora que el de Cervantes o Lope. Y responde sagazmente que éstos «no lo necesitaban, como indiscutidos y venerados que eran, y por ello, en relación, fueron los homenajes menos ardorosos y menos juveniles» (Carilla, 1946).*

[2] *En su* Antología poética en honor a Góngora, *Madrid, Alianza, 1979 (1ª ed. 1927), Gerardo Diego considera al siglo XIX español como* «totalmente refractario a Góngora» *(pág. 52).*

lidad de una relectura se produce a partir del interés que despierta en Verlaine. Probablemente –como supone Dámaso Alonso– es por él que llega a Rubén Darío[3]. Por uno o por otro camino, es leído con respeto por el modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig, quien advierte su vigencia y «novedad» y a quien, probablemente, debe algunas audacias[4]. Por cierto, en el camino de redescubrimiento gongorino que se operará en el siglo XX, Herrera es una bisagra que necesariamente hay que tener en cuenta[5]. El lento proceso de rescate tiene su apogeo en oportunidad del tercer centenario de la muerte de Góngora, en 1927, fecha que concita el interés de los jóvenes poetas en España en primer término, pero que también tuvo una amplia y simultánea repercusión americana. Como se sabe, un grupo generacional emergente (Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre, entre otros) convoca a un homenaje en Sevilla, y la revista

[3] *Dámaso Alonso, en* Estudios y ensayos gongorinos, *Madrid, Gredos, 1955, dedica varios pasajes a la relación Góngora-Verlaine-Darío, a saber: «El renacimiento de la afición por la poesía de Góngora, claro fenómeno de la literatura hispánica e hispanófila actual, ha tenido un largo proceso de incubación. De Verlaine a Rubén Darío y de éste a los secuaces del modernismo pasan años y años de adoración hacia el poeta del Polifemo» (p. 523). En otro pasaje dirá que «los pocos datos que poseemos de esta exhumación [...] son sobradamente conocidos: la admiración de Verlaine por el poeta; su adopción del último verso de las* Soledades, *como lema de una poesía propia» para concluir afirmando que «Rubén Darío aprendió de los simbolistas la admiración por Góngora» (p. 540).*

Rastrea también el paralelismo establecido por la crítica entre Góngora y Mallarmé. Aparentemente Francis de Miomandre es el primero en tratar extensamente el paralelismo (en Revista Hispania, *París, 1918), pero «según R. de Gourmont –en* Promenades Littéraires, IV^a Serie, *París, 1912– Alfonso Reyes había asociado ligeramente los nombres [...] allá por 1909 o 1910 (D. Alonso en* Cuestiones gongorinas, *Madrid, 1927)», p. 541.*

[4] *En «Conceptos de crítica II», afirma Herrera: «En medio de ese florecimiento primaveral de Grandes Artistas [...] apareció una individualidad extraña, un verdadero cometa que causó grandes perturbaciones en las esferas del Arte. Este cometa decadentista fue Góngora. Su idiosincrasia intelectual fue algo así como un nuevo color aparecido en el prisma de aquella época. [...]* Nihil novum sub solem. *Los que hoy se llaman nuevos en literatura no han inventado nada. [...] Al legado de las antiguas decadencias pertenece ese espíritu nuevo, audaz, revolucionario, aventurero, antiarqueológico, que avanza a paso de caballería volante por sobre los escombros ungidos de pátina» (Herrera y Reissig,* Poesía completa y prosas, *Barcelona, Archivos, 1998, p. 559-560. Edición crítica de Ángeles Estévez).*

Además de esta muestra –que no única– de referencia a Góngora, su poema «Declaración heráldica» lleva acápite gongorino: «Señora de mis pobres homenajes/ débote amar, aunque me ultrajes» (ídem, p. 78).

[5] *De hecho, hasta donde sabemos, no ha sido revisado en conjunto, el interés de los ultraístas españoles, de Juan Ramón Jiménez y –con menos fervor– de los escritores de la llamada «generación del 27» por Herrera y Reissig. Sobre el último punto puede decirse, al menos, que Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Gerardo Diego y brevemente Pedro Salinas, han dedicado alguna nota, y hasta algún poema al uruguayo. Una guía imprescindible para estas relaciones es la poblada bibliografía de Ángeles Estévez en el volumen de* Poesía completa y prosas..., *antes citado.*

Litoral dedica un número en su honor. A partir de estas expresiones se dispara el neogongorismo.

Pero el efecto polémico del nombre de Góngora parecía vigente, si se tiene en cuenta opiniones como la de José Luis Cano, quien afirma que los jóvenes del 27 «se habían enfrentado públicamente con la crítica académica al dar la batalla por Góngora» (Cano, 1982). Del mismo modo, son significativas de esa resistencia las distintas reacciones de los poetas consagrados de la «Generación del 98» a esa convocatoria: «*con el silencio* [responden] Manuel Machado y Azorín, con la «vaga excusa» Antonio Machado, con la protesta y casi el insulto (para el poeta) Valle-Inclán»[6].

En cambio, para los ultraístas Góngora ya había representado un ideal estético que aunaba el poder innovador y transgresor del lenguaje a la preeminencia de la metáfora, por lo que lo convirtieron en el paradigma de la pureza poética y de la antirreferencialidad. Algunas revistas ultraístas nacen en España –según afirma Emilio Carrilla– «bajo el signo de Góngora *(Carmen, Lola, Verso y Prosa)»,* mientras que, en Argentina, «la revista Libra parecía apuntar en simpatía –a juzgar por aquel excelente primer número– hacia el poeta español» (Carrilla, 1946).

Con el tiempo, el propio Dámaso Alonso se encargaría de rever lo equívoco de este deslumbramiento, al destacar que la poesía de Góngora «está apoyada sobre un proceso lógico normal», y bastante lejos de la pura ocurrencia arbitraria y antiargumental que ellos creyeron ver en los entusiastas años de juventud (D. Alonso, 1955). Si finalmente el ultraísmo tiene en su haber la liquidación del modernismo, en sus inicios abreva –como aquél– en los poetas franceses finiseculares, especialmente en Verlaine y Mallarmé. Por esta vía el rescate de Góngora sobrevive desde el modernismo hasta el ultraísmo, para llegar intacto y aun fortalecido, a la «generación del 27».

La respuesta rioplatense

Los vínculos literarios entre España y América se habían revivificado a partir de la experiencia modernista, lo que hacía posible una repercusión casi inmediata de los fenómenos peninsulares. Los estudios críticos de las décadas del veinte y el treinta revelan una intensa corres-

[6] *Alonso, Dámaso,* op. cit.

pondencia e influencias entre escritores españoles y rioplatenses y una afluencia permanente de libros europeos, por lo menos a juzgar por las colaboraciones recíprocas en las revistas de la época y los documentos que han sobrevivido en archivos públicos uruguayos y españoles. En esto juega un papel fundamental el espíritu «militante» y el efecto multiplicador de las vanguardias –de la vanguardia estética, en el sentido que lo propone Renato Poggioli (1997)–, así como el de un fenómeno asociado a estas: las revistas. Es seguro que a través de ellas trascienden al Río de la Plata, casi de inmediato, los tributos españoles a Góngora con motivo de su tercer centenario, lo que se devuelve en artículos aparecidos en revistas literarias de una y de otra orilla.

El 28 de mayo de 1927 *Martín Fierro* de Buenos Aires dedica casi tres páginas al centenario[7]. Un artículo de Pedro Henríquez Ureña, luego reproducido en otras publicaciones periódicas, la emprende contra la tradición también centenaria del «doble Góngora» –un ángel de luz y un ángel de tinieblas–, para verlo como un producto del Renacimiento, que a su vez lo sobrepasa y «quiere ir, ultraísta, más lejos»[8]. El crítico dominicano radicado en Argentina percibe en estas tierras, como en España, la actualidad de una poesía de «pura contemplación estética del mundo», que juega con las sensaciones y que se regodea en la extrañeza de la sintaxis y en la seducción sonora o rítmica así como en el lujo visual y cromático, tan buscados por el ultraísmo, como lo propusiera Jorge Luis Borges: «anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden [...] Para eso –como para toda poesía– hay dos imprescindibles medios: el ritmo y la metáfora. El elemento acústico y el elemento luminoso»[9]. Algo así propone Arturo Marasso cuando –en la misma entrega de *Martín Fierro*– evoca «la espiritualidad, la elegancia, el capricho y la travesura» de quien, aunque «de no muy hondo pensamiento», es «artista siempre». El escritor argentino comienza centrando su valoración en el poeta de las letrillas, quien, de acuerdo al precepto horaciano *(odi profanus vulgus)* hace suya la voz popular. Marasso desdeña algunas críticas reiteradas a Góngora en cuanto pudo imitar, o aun traducir a Tasso y

[7] *Colaboran en el homenaje a Góngora de* Martín Fierro *(Buenos Aires, Año IV, nº 41, 28 de mayo de 1927), los siguientes autores: Jorge Luis Borges, Arturo Marasso, Ricardo Molinari y Pedro Henríquez Ureña.*

[8] *«Góngora, hijo del Renacimiento», en* Martín Fierro, *Buenos Aires, Año IV, nº 41, 28 de mayo de 1927.*

[9] *«Anatomía de mi Ultra», Jorge Luis Borges, en* Ultra, *Madrid, 20 de mayo de 1921. Recogido en Schwartz, Jorge (2002, pp. 132-133).*

nutrirse de influencias antiguas y contemporáneas, porque «tendía a la originalidad», y así «empezaron a aparecer las palabras aristocráticas, las frases ingeniosas y adorablemente amaneradas». De este modo legitima la apropiación que hace el poeta de los materiales múltiples de que dispone, y atribuye su genio al «inusitado estilo» como a sus ocurrentes imágenes que lo convierten en un «pintor de frescos llenos de color y de gracia». Marasso radicaliza estos conceptos con un artículo que sale en *Nosotros*, revista que se pliega a los homenajes dando a conocer, por lo menos, dos artículos sobre Góngora en 1927[10]. En la oportunidad afirma que no hay «creación» en las *Soledades*, porque no hay «composición, relato» sino, exclusivamente, «palabras nuevas, metáforas, imágenes». Esta opinión radical paga el precio a la circunstancia y es coincidente con la reivindicación que hace de Góngora el ultraísmo español como poeta «puro»[11].

En cuanto al mencionado número de *Martín Fierro*, se complementa con poemas del propio Góngora y dos sonetos en su homenaje. Pero la piedra de toque la aporta una breve nota de Borges, que figura en primera página haciendo de contrapeso al tono de los restantes artículos. La ironía borgiana apunta primero a la condición misma de los homenajes del momento: «Yo siempre estaré listo a pensar en D. Luis de Góngora cada 100 años. El sentimiento es mío y la palabra centenario lo ayuda. Noventa y nueve años olvidadizos y uno de liviana atención es lo que por centenario se entiende». Arremete, asimismo, contra la poesía gongorina, o por lo menos no se entrega con la incondicionalidad de algunos contemporáneos. Entrelíneas puede leerse una postura frente al arte de su época, una vuelta de tuerca que reniega de su pasado ultraísta, ya que sus argumentos rozan los problemas del arte puro y la deshumanización: «[...] es símbolo de la cuidadosa tecniquería, de la simulación del misterio, de las meras aventuras de la sintaxis. Es decir,

[10] *«Luis de Góngora, apuntes para un estudio», Arturo Marasso, en* Nosotros, *n° 217, Buenos Aires, junio de 1927, pp. 293-315. Simultáneamente al artículo de* Martín Fierro *había publicado Marasso «El tercer centenario de Góngora», en* Nosotros, *n° 216, mayo de 1927. [Reediciones y estudios en su homenaje].*

Con gran generosidad, Carlos García me señala que Reyes, conoció a Marasso en Buenos Aires, por intermedio de Molinari, y estaba previsto, incluso, que él tradujera el famoso (pero casi desconocido) libro de Zidlas Milner sobre Góngora. Le agradezco y tengo en cuenta su opinión acerca de que la «gongorización» de la juventud de Buenos Aires, debe ser en parte atribuida a don Alfonso.

[11] *Emilio Carilla releva un artículo posterior de Arturo Marasso, «Menéndez y Pelayo crítico de Góngora», publicado en* Nosotros *en 1942, en la que este* «morigera juicios tan severos», *op. cit. p. 13.*

del academicismo que se porta mal y es escandaloso. Es decir, de la melodiosa y perfecta no literatura que he repudiado siempre. Consigno mi esperanza –demasiadas veces satisfecha– de no tener razón». En otras oportunidades, Borges se expidió nuevamente sobre Góngora. Dos artículos se registran con su firma en breve lapso; uno de ellos –recogido en *El tamaño de mi esperanza*– salió en *Inicial*, en 1926[12]. En este se dedica a desentrañar un famoso soneto del andaluz («Raya, dorado Sol, orna y colora»), y poner al descubierto sus flaquezas. Para eso declara su incomprensión de la realidad representada por el soneto, y retoma un estudio de Zidlas Milner que ensalza el cuarteto inicial por su «precisión y novedad», a partir de lo cual ironiza Borges: «¿Cómo suponer que en la España del mil seiscientos, traspasada de literatura ingeniosa, hubo novedad en llamar dorado al sol y alto al monte y lozana a la cumbre y blanca a la aurora?».

En segundo lugar, observa con desilusión el simbolismo mitológico que los versos encubren. «El sol es el dorado Apolo, la aurora es una muchacha greco-romana y no una claridad. ¡Qué lástima! Nos han robado la mañanita playera de hace trescientos años que ya creíamos tener». Por fin, concluye en un dictamen sobre la pobreza de los célebres versos: «he dicho mi verdad: la de la medianía de estos versos, la de sus aciertos posibles y sus equivocaciones seguras, la de su flaqueza y ternura enternecedoras ante cualquier reparo». Pero quizá la declaración más importante de Borges es aquella en la que se hace un lugar a la duda en sus polémicas declaraciones de siempre. Se atreve a enjuiciar un soneto de Góngora porque «todo verso es desbaratable a fuerza de argumentos y [...] los argumentos mismos lo son. Sin duda y esa es la herida por donde se les trasluce la muerte. Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos». En suma, que el propósito desmitificador de quien dice no creer demasiado «en las obras maestras» está inserto en un proyecto renovador actualizable en el tiempo y en el espacio. Juzgar severamente es, para Borges, una forma de exigirse. Las épocas de crítica benévola probablemente no produzcan tampoco grandes obras, por eso opina que «cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación, tanto más probable será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país».

Otro texto borgiano –también recogido en libro– se titula «Gongorismo» y fue dado a conocer a principios de 1927, en torno a la fecha

[12] *«Examen de un soneto de Góngora», Jorge Luis Borges, en* Inicial, *Buenos Aires, nº 10, mayo de 1926. Recogido ese mismo año en* El tamaño de mi esperanza, *Buenos Aires, Proa, 1926 (2ª ed.: Buenos Aires, Seix Barral, 1993: 111-116, de donde se lo cita aquí).*

que estamos considerando[13]. En este caso el objeto de análisis es más genérico, pero conserva el tono con que se despacha, en este caso, contra el culteranismo. Reivindica de algún modo los discursos de Cascales y Jáuregui –sus famosos detractores–, y aun sostiene que la repercusión de esta escuela obedece a que es «uno de los pocos escándalos en el sosiego de la literatura española, remisa en teorizar». Subraya la imitación de Góngora a Virgilio, la escasez de intuiciones. Juzga el ejercicio verbal puro como un desvío de la poesía, y esto es lo que no perdona en Góngora, porque «una cosa es presentar a la inteligencia un mundo verdadero o fingido y otra es fiarlo todo a la connotación visual o reverencial de vocablos arbitrariamente enlazados. Lo lamentable es que los poetas han abdicado de la imaginación en favor de novelistas e historiadores y trafican con el solo prestigio de las palabras. [...] Acaso, Góngora fue más consciente o menos hipócrita que ellos».

En junio de 1927, *Síntesis* –que dirigía Xavier Bóveda, y en la que Borges estaba en su consejo directivo– se suma a los homenajes porteños en el número 1 de la revista[14]. Por eso no puede dejarse pasar la declaración de propósitos –un «programa mínimo»– con que se abre la entrega: «Postulamos la existencia de una cultura hispano-americana y aspiramos a su difusión». Si esto hace pensar en una prioridad reivindicativa de los productos culturales autóctonos, puede sospecharse una inclinación de simpatía hacia lo español antes que a las culturas francesa o anglosajonas en cuanto se permite acoger «toda manifestación artística, intelectual o científica, de los pueblos de habla castellana». Para hacer honor a esta tendencia –tributaria quizá a una época– se publica un artículo de Pablo Rojas Paz sobre Góngora, a quien considera «una de las personalidades más curiosas de todas las literaturas»[15]. Para sopesar su legado, se permite el crítico remontarse a la influencia latina

[13] *«Gongorismo», Jorge Luis Borges, en* Humanidades, *Publicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, Tomo XV, Letras, 1927. Y además en* La Prensa, *Buenos Aires, 17 de enero de 1927, con el título «El culteranismo». Recogido en* El idioma de los argentinos. *Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928 y luego en* Textos recobrados, *1919-1929; Jorge Luis Borges. Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 327-329. (Edición de Sara Luisa del Carril).*

[14] Síntesis, *Buenos Aires, Año I, nº 1, junio de 1927. Un año después aparece en la misma revista, y en el marco de la moda gongorina, una reseña sin firma de la* Revista de Filología Española, *en el cuaderno 4º del tomo XIV (sin más datos), dedicado a Góngora. Se detallan los títulos y algún breve comentario sobre trabajos de Dámaso Alonso, Miguel Artigas, Eduardo María Torner, etc.*

[15] *«Góngora y el clasicismo», Pablo Rojas Paz, en* Síntesis, *Buenos Aires, Año I, nº 1, junio de 1927, pp. 85 a 89.*

en la lírica española del Renacimiento, desde Garcilaso a Fray Luis, «su fruto más alto». Después de ellos, la exploración por nuevos caminos conduce a la búsqueda de la disonancia, cuando no a la ruptura lógica. El verso se distancia de la idea, en procura de otros medios expresivos, fundamentalmente plásticos. Aunque Rojas Paz no lo explicite, los argumentos tienden a desmoronar la opinión de que Góngora es un poeta intelectual: el común de los lectores quiere «que el canto lírico nazca de la presencia de [...] ideas». Precisamente en la ruptura de esa expectativa radica la originalidad de Góngora, porque era necesario en el seiscientos un espíritu «que anarquizara toda la lógica preceptista». El artículo aporta opiniones de pretendida universalidad, por lo que se proyectan al presente histórico: «El arte vive de revoluciones. El original comienza efectuando un movimiento anárquico, que origina protestas de quienes creen que el arte se aprende en los museos, bibliotecas y conservatorios». Rojas escribe también en una época de rupturas, y advierte el peligro de la asimilación anodina de los cambios: «Es así que llegará la turba de imitadores afanosos de transformar lo que fue revolución en tradición artística». Estamos frente a un discurso crítico tentado de renegar de sí mismo. Porque la propia conmemoración de un centenario convertía al escritor en una pieza de culto, anulando su potencial renovador.

En las últimas páginas de la revista hay una breve nota redactada por Borges, que ha sido recientemente recogida en la publicación de textos primerizos[16]. El texto en cuestión vierte, en rigor, con un tono más moderado, las mismas ideas que en el artículo firmado en *Martín Fierro* y que saliera por esos mismos días. Las ideas que se exponen parecen comenzar en el punto en que termina el artículo de Rojas. En primer lugar se advierte sobre la formalidad del centenario, el obligado recuerdo, el panegírico profesional y a destiempo. Experto en la ironía, el autor de las líneas considera bien ganada la fama de Góngora «por el escándalo y el misterio», aunque su obra «no [fuese] coronada por la obtención indiscutible de una hermosura». Nótese que se deja la posi-

[16] *«Para el centenario de Góngora», en* Síntesis, *Buenos Aires, Año 1, nº 1, junio 1927, p. 109. [*Textos recobrados, *1956-1986, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Emecé, 2003 (Edición de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi), pp. 385-365]. La nota de Borges se publica junto con una extensa reseña del autor sobre* Reloj de Sol, *de Alfonso Reyes. Hay un comentario que las enlaza: Borges emparienta allí la actitud de Reyes ante el arte –su escepticismo– con la de Quevedo, por lo que manifiesta su incomprensión frente a «sus miramientos con Góngora» y niega la posible cercanía del mexicano con aquella «tan laureada escritura» del sevillano, que, como se sabe, Reyes tanto admiró y a quien estudió especialmente.*

bilidad de una fisura en el sentido, una interpretación oculta, clandestina, cuando se introduce el «indiscutible» en la frase. Justamente lo que no puede decirse de Góngora es que su producto artístico sea indiscutiblemente bello. Pero, en virtud de este adjetivo filtrado, no está diciendo el autor que no sea bello. Juegos verbales, conceptismos, que el lector incorporará como una apertura o que dejará pasar, en todo caso, salvan al crítico del juicio fácil y homogéneo. Siempre parece elogiable al autor del ensayito mínimo, el hombre que suscitó «admiraciones fervientes y odios fervientes». La consideración aguada de un centenario se redime, una vez más, con la discusión del presente a partir de Góngora: «Su nombre, ahora, es un símbolo. Hemos vinculado con él toda poesía laberíntica y pudorosa, toda poesía que yace obscura en el demasiado brillo [...] según los versos de Shelley acerca de Coleridge». La mejor herencia es la discusión y la rebeldía. Y, paradójicamente, la nota honra al español y proporciona la fórmula de su posteridad: «Disputemos de Góngora: nuestra polémica es su inmortalidad».

Simultáneamente, en su número de mayo-junio, y en Montevideo, la revista *La Cruz del Sur* hace su particular homenaje a Góngora en un solitario pero extenso artículo a cargo de Emilio Oribe –ilustrado por una xilografía de Melchor Méndez Magariños– que recupera y sintetiza las aspiraciones de la época[17]. También este poeta y filósofo uruguayo examina las resistencias históricas que suscitó la obra del sevillano, reivindica la necesidad de un acercamiento disciplinado a Góngora –casi una iniciación– para sortear su aparente oscuridad, así como su peculiar condición de «poeta de poetas» y «la presencia cada vez más ajustada de los procedimientos gongorinos en la poesía moderna [...] desde los ultras». Oribe cita a Dámaso Alonso, del que, muy probablemente ya hubiera leído el prólogo a la edición de las *Soledades* publicada por Revista de Occidente en ese mismo año 27. Por lo pronto, en el mencionado número de *Martín Fierro*, del mes de mayo, aparece un aviso anunciado la venta de este volumen[18]. Si estaba en Buenos Aires, es seguro también que estuviera en Montevideo, donde la circulación de los

[17] *«Góngora», Emilio Oribe, en* La Cruz del Sur, *Montevideo, Año III, nº 17, mayo-junio de 1927, pp. 13-14.*

[18] *En* Martín Fierro, *Buenos Aires, Año IV, nº 41, 28 de mayo de 1927, p. 11, puede leerse el siguiente recuadro de la Librería y Editorial «La Facultad»: «Tercer Centenario de la Muerte de Luis de Góngora. Ofrecemos a los lectores de* Martín Fierro *los mejores libros del inmortal poeta español, cuyo Tercer Centenario de la muerte se celebra en el orbe entero como homenaje a la memoria de tan excelente poeta». Los volúmenes anunciados son las* Obras Completas, *las* Soledades, *editadas por Dámaso Alonso,* Las mejores poesías de Góngora *y la* Biografía y Estudio crítico *de Miguel Artigas.*

libros nuevos, y no sólo de la lengua castellana, era muy fluida. Sea como fuere, sí se puede afirmar que Oribe estaba bien documentado y no es nada incauto cuando afirma, en una inteligente fórmula: «Nos halla el tercer centenario de Góngora en el momento en que podemos comprenderlo mejor». Porque el crítico venía interesándose en el tema, por lo menos, desde su lectura de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que poseía en edición de Índice (dirigida, en Madrid, por Juan Ramón Jiménez), fechada en 1923. Hoy es posible comprobar esto, y aun leer las notas manuscritas por Oribe en los volúmenes que le pertenecieron, que se conservan en la Biblioteca Central de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República). Por lo pronto, en el ejemplar de la *Fábula...* hay recortes pegados por el autor, que revelan el seguimiento del tema y la temprana pasión gongorina, tanto en América como en España. Si se piensa, por ejemplo, que Emilio Carilla da como primera fecha la de 1925 para el rescate del poeta –porque en ese año se publica la biografía de Miguel Artigas[19]–, esta edición crítica de 1923 anticipa en dos años el interés de esta generación. Un apéndice a cargo de Alfonso Reyes recuerda ya entonces las polémicas recepciones históricas a la obra de Góngora. El propio Reyes fue autor de un temprano estudio sobre Góngora, cuando tenía sólo veinte años, y quizá el primero en emparentarlo con Mallarmé, advirtiendo en el español «una conciencia artística más pura que los otros contemporáneos»[20].

Otros recortes pegados por Oribe registran notas de Francis de Miomadre, de Guillermo de Torre, así como un artículo de Dámaso Alonso, todas con motivo del tricentenario, todos tan minuciosamente recortados que no puede detectarse en esos impresos el origen de su publicación. Lecturas de esta clase le permiten a Oribe trazar un cuadro de las vanguardias europeas vigentes[21] –y, de paso, esbozar un pronóstico acerca de su dudoso futuro en las Academias– mencionando al futurismo, el surrealismo, el expresionismo y «en tierras de Hispanoamérica, los ultras y sus derivados» para asemejarlos al marinismo, el eufuismo, el preciosismo y el gongorismo del Seiscientos.

[19] Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico, *Miguel Artigas. Madrid, 1925.*

[20] *«Sobre la estética de Góngora» (1910), Alfonso Reyes,* Cuestiones estéticas *(París, 1911) en* Obras completas, *tomo I, México, FCE, 1956, pp. 61 a 85.*

[21] *Oribe no habla, claro, de vanguardias: «Signos de decadencia, de anarquía, en todos los países, movimientos convergentes y afines de generaciones en desorientación e indisciplina, que explicarán y condenarán los Cascales, Cañetes y Menéndez y Pelayos de la posteridad, acompañados por una corte de académicos y repetidores».*

Como se ve, entonces, las preocupaciones eran las mismas de las dos orillas del Plata, aunque Oribe se sitúa en una posición más equilibrada o, si se quiere, «clásica», mientras que Rojas Paz desde una mirada más proclive a lo novedoso, asociado a lo raro o lo rupturista. El crítico uruguayo pensando en Góngora se expresa sobre la poesía de su tiempo, con más cautela que Borges y que Rojas, y su veredicto funciona como un balance del vanguardismo hispano: «El ultraísmo y el creacionismo hasta hoy se valen de las imágenes como los globos del lastre para elevarse. Las imágenes arrojadas un poco a azar hacen que el globo ascienda, cada vez más liviano que el aire. Sin embargo, las imágenes deben ser las alas, los radiadores y las hélices de la poesía. [...] Elevarse por otros medios que no el fácil y primitivo recurso de arrojar imágenes [...]; elevarse bajo la acción dinámica e imperativa de las imágenes.» Por eso Oribe teme los perjuicios de un nuevo gongorismo, que no esté a la altura de la «*verdad*» de Góngora, y se quede en los ornatos estériles. El arte de su generación debe asumir el desafío de crear «una forma del arte más alto,[...] para cantar con ritmo de eternidad, en el siglo de los aviones.» En el propio lenguaje del crítico uruguayo –auxiliado por hélices, radiadores y dinamismos– se percibe la seducción que ejercían por entonces el futurismo y el ultraísmo, y que diera sus frutos en tres libros vanguardistas publicados en Montevideo durante ese mismo 1927: *El hombre que se comió un autobús*, de Alfredo Mario Ferreiro, *Palacio Salvo*, de Juvenal Ortiz Saralegui y *Paracaídas*, de Enrique Ricardo Garet[22].

Repasa también, a efectos de enterar sintéticamente al lector montevideano, la reconquista de Góngora desde el modernismo, sin olvidar ningún nombre en ese proceso salvador (Mallarmé, Darío, Alfonso Reyes, Francis de Miomadre, Zdislas Misler). Siendo Góngora «el más grande de los líricos españoles», no gozó de fortuna porque los críticos de los siglos anteriores juzgaban desde su propia mediocridad, del mismo modo que sus contemporáneos, «no están al ritmo de la época». Partiendo de estas afirmaciones, debe contestar a las críticas de Menén-

[22] *La importancia de ese año como eje de la poesía de vanguardia en Uruguay ya fue señalada por Pablo Rocca, quien también advierte sobre la fuerte relación del fenómeno con la visita de Marinetti a Montevideo ocurrida el año anterior, fugaz pero productivo pasaje del italiano, quien se demoró bastante más tiempo en Brasil y en Argentina. Véase:* El hombre que se comió un autobús, *Alfredo Mario Ferreiro. Montevideo, Banda Oriental, 1998. (Edición y prólogo de Pablo Rocca) [1927]; «Marinetti en Montevideo (Idas y vueltas de la vanguardia)», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, nº 631, enero 2003, pp. 45-57. El editorial del primer número de la revista montevideana* Izquierda, *propugnando* «un arte nuevo» *lleva como título «1927»* (Izquierda, *Montevideo, nº 1, 1927).*

dez y Pelayo, quien empieza un ensayo sobre el poeta en cuestión diciendo que «Góngora se ha atrevido a escribir un poema entero sin asunto, sin poesía interior, sin afectos». Es el filo por el cual discurre la disyuntiva del momento, en España como en América, y frente a la cual el ya maduro poeta uruguayo –nacido en 1892– afirma que «esa deshumanización sublime, de existir, constituiría, para la sensibilidad de la época, la mayor grandeza de Góngora». La contribución de Oribe a la «cuestión gongorina», aun en su modestia, permite aquilatar su actualización en el tema y un seguimiento de las polémicas peninsulares. Permite, asimismo, apreciar la moderación de quien desconfía del encorsetamiento académico y del culto frívolo a lo novedoso.

Autonomía o dependencia de los homenajes rioplatenses

Interesa considerar el papel de Góngora para la joven generación rioplatense en lo que tiene que ver con su relación con España, discriminando aquellos fenómenos simultáneos de adhesión, de los otros que pudieron ser sólo reflejo «colonizado». Por esta misma fecha, exactamente en el número siguiente del que *Martín Fierro* dedicara a Góngora, se suscita la reacción al polémico artículo de Guillermo de Torre, por medio del cual propone a Madrid como «Meridiano intelectual de Hispanoamérica»[23]. Si bien la pretensión «colonizadora» resultaba risible, lo cierto es que, desde las vanguardias, y en particular con la irrupción de la «Generación del 27», la incidencia de la cultura española en Hispanoamérica recuperó terreno. Atenúese esta opinión considerando, como ejercicio dialéctico, el peso y aun el protagonismo de algunos poetas latinoamericanos en la España del veinte y del treinta (especialmente Huidobro, Borges, Vallejo y Neruda). A su vez, la polémica suscitada por la cuestión de fijar o no un «meridiano» europeo, puso de manifiesto una aspiración de las vanguardias latinoamericanas de crear un producto autóctono. De hecho, en Uruguay, los homenajes gongorinos se cruzan con algunas tímidas repercusiones del posible «meridiano intelectual». La revista *Izquierda* se lanza en 1927 y en el editorial

[23] *En* Martín Fierro, *Buenos Aires, Año IV, nº 42, 10 de junio de 1927. Para seguir las repercusiones y acceder a buena parte de la polémica basada en este tema, consúltese Alemany Bay, Carmen (1998). Este volumen estudia casi todas las alternativas de la polémica en América y Europa. Antes, algunas de las piezas revistan en Schwartz, Jorge (1991; 2002), quien, además, escribe una presentación de la misma.*

de su primer número afirma: «América, mundo nuevo, tiene la obligación de inventar su estilo, de ensayar un ritmo diferente, juntando los diversos matices del Universo en un estilo depurado. [...] El arte, principal manifestación del espíritu, también entre nosotros tiene curiosidad de un camino nuevo». Y en el mismo número de esa publicación, se presenta un artículo del poeta social y político socialista Emilio Frugoni sobre «La sensibilidad americana», que insiste en la idea de que América representa el espíritu de la novedad y la vanguardia: «En América tiene más fuerza el sentimiento del porvenir, el anhelo de abrir horizontes, el afán de lo nuevo.» A su vez, Frugoni desarrolla las preocupaciones sobre la dependencia o independencia del arte americano: «Tenemos la ventaja de no sentirnos atados por la tradición. Esto nos permitiría movernos con soltura hacia todos los horizontes. [...] Nuestra sensibilidad artística no debemos recibirla de afuera como una mercancía de importación. Debemos elaborarla en el regazo de nuestra propia vida, al calor de nuestro sol y de nuestra tierra, aunque amasemos sustancia universal.» Pasado un poco el furor de esas polémicas, en 1929, Emilio Frugoni recoge en libro una serie de ensayos de años anteriores, entre ellos el ya mencionado, que el autor señala como el primero. Respecto a los otros, que «vieron la luz en diversas revistas», no se aclara lugar ni fecha de publicación[24].

Uno de los trabajos refiere directamente a la cuestión gongorina, y ésta es abordada –como lo refleja el significativo título «América y el gongorismo»–[25] desde la misma perspectiva que el ensayo inicial. Ultraístas y creacionistas, piensa Frugoni, «encontraron en Góngora el precursor glorioso que les tocaba enaltecer». Pero elige centrarse en un artículo del poeta español Guillén Salalla en *La Gaceta Literaria* de Madrid, en el que reivindica a Góngora como un retorno a las normas clásicas, a la tradición grecorromana y a la égida del catolicismo. El sesgo de ese artículo indigna al uruguayo: «Si el gongorismo de los jóvenes poetas españoles tiene, pues, ese significado tradicionalista e histórico, dejémosles con su gongorismo». En América no existen, en su opinión, compromisos con tal o cual tradición, no se necesita el antecedente de Góngora más que el de Marino o el de John Silly, lo único que se necesita es abundante alimento para su avidez cultural. «En América no hay Occidente ni Oriente. Uno y otro se confunden en nuestra alma cosmopolita. [...] No podemos ni debemos tener la preo-

[24] *Frugoni, Emilio,* La Sensibilidad americana, *Montevideo, Maximino García, 1929, p. 7.*
[25] *Frugoni, Emilio,* op. cit., *pp. 67-72.*

cupación de las procedencias. Aquí no preguntamos al extranjero de dónde viene; sólo nos interesa saber qué nos trae».

Sea como fuere, y pese a las advertencias de Frugoni, parece claro que los homenajes rioplatenses son posteriores a los españoles y que recogen el entusiasmo de allende el mar. Esto era evidente a los ojos de Alfonso Reyes en 1931, pasados ya unos años del primer fervor, quien se referirá a la influencia de Góngora como «otro imperialismo más»[26]. Pero también es cierto que esa incidencia o influencia contaba, en todo caso, con un ambiente apto para que el gongorismo se propagara, gracias, sobre todo, a la sensibilidad impulsada por el ultraísmo porteño[27]. Y casi puede afirmarse que el modesto ultraísmo oriental tuvo también sus empujes gongorinos. Por lo menos, así lo entiende Ildefonso Pereda Valdés en una reseña publicada en la revista *Síntesis*, sobre un libro de poemas de Vicente Basso Maglio[28], en la que destaca la factura primorosa de este libro premiado en Uruguay por el Ministerio de Instrucción Pública, «profundo en firmeza espiritual y rico en imágenes de colores brumosos». Desde esta observación considera al autor como «un Góngora y un Mallarmé nuestros, dentro del pequeño círculo de Montevideo y del gran horizonte del Río de la Plata». Pereda declara a Basso como poeta valioso en la medida que elude precisamente «pintorescos descripcionismos», con lo que se convierte en «*poeta puro*». Por eso, y porque «la poesía de Basso Maglio tiene esa delicadeza gongorina de nácares, caracoles marinos, y a veces el salobre gusto del mar sobre el esmalte del cielo» recibe del crítico –en sintonía con las exigencias del momento– los mayores elogios, «los más altos que a un poeta puedan hacérsele». Además de Pereda Valdés, el granadino José Mora Guarnido, amigo de Lorca desde la primera juventud y radicado en Montevideo desde 1925, advierte el inmediato eco de los homenajes españoles a Góngora, a quien califica –en un artículo de *La Pluma*– como «más alto poeta en lengua castellana». Pero no se detiene en la mera repercusión, sino que lo entronca directamente con el ultraísmo, y aun más, lo califica como «el primer ultraísta del mundo», cayendo en

[26] *«Compás poético», Alfonso Reyes, en* Sur, *Buenos Aires, Año I, nº 1, 1931.*

[27] *Por otra parte, Alfonso Reyes va más lejos, en ese mismo artículo, y con el afán de equilibrar su juicio, al explicar el acercamiento americano a Góngora como una sintonía casi natural: «Caña, banana, piña y mango, tabaco, cacao y café son ya palabras aromáticas, como para edificar sobre ellas otro confitado* Polifemo».

[28] *«Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes, por Vicente Basso Maglio» (reseña), Ildefonso Pereda Valdés. Buenos Aires,* Síntesis, *Año II, nº 15, agosto de 1928, p. 402.*

un curioso anacronismo o en un ejercicio de argumentación *a posteriori*: «de ahí que no lo comprendieran sus contemporáneos ni muchos de los que han venido después»[29].

Queda fuera de este trabajo el rastreo de la influencia gongorina directa sobre la creación de los poetas rioplatenses de los alrededores del 27. O el discernimiento que dé la medida de esa influencia, si es que existe. Esto es, si se trata sólo la aplicación de categorías de moda en España a los productos locales para prestigiarlos –como quizá sea el caso de lo hecho por Pereda Valdés en el referido artículo–, o de un verdadero reflejo que se trasunta en la elaboración poética, o de una incidencia más general, «que estaba en el aire»[30]. En este artículo, sólo se releva la reacción crítica rioplatense al tricentenario. Discutir hoy las formas de recepción, asimilación, reproducción o modificación creativa de un autor como Góngora es también una forma de revisar su vigencia. El discurso crítico –más que otros discursos literarios– paga un duro tributo a las circunstancias, y más de setenta años después de estas polémicas el gongorismo quizá no resulta materia discutible. Aunque esto tampoco signifique que Góngora se haya convertido en inevitable modelo. En todo caso, «nuestra polémica es su inmortalidad», como dijera Borges en el más breve nota sobre el tema[31]. Y, todavía: «séanos belicosa su fama».

Obras de referencia

ALEMANY BAY, Carmen: *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos.* Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

ALONSO, Dámaso: *Estudios y ensayos gongorinos.* Madrid, Gredos, 1955.

[29] *El pasaje completo del texto de Mora, dice: «De Góngora al ultraísmo, es un salto que parecerá a primera vista más violento de lo que en realidad supone. En el fondo, por las imágenes de sus poemas, especialmente* Polifemo *(sic), Góngora es el primer ultraísta del mundo, y de ahí que no lo comprendieran sus contemporáneos ni muchos de los que han venido después. Durante muchísimos años, Góngora ha sido considerado por los maestros de historia literaria de España como una extravagancia enfermiza, como un caso «pernicioso» de perversión del gusto. Distinguían dos Góngoras, el de las letrillas, que era en su sentir, el buen Góngora, y el de las* Soledades *y el* Polifemo, *que era el malo» («Los poetas andaluces», en* La Pluma, *Montevideo, nº IV, enero de 1928).*

[30] *Como se dijera de la influencia del surrealismo en la «Generación de 1927» española. Ver* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias (1918-1936). De la vanguardia al compromiso, *Anthony L. Geist. Barcelona, Labor-Guadarrama, 1980, p. 173.*

[31] *«Para el centenario de Góngora», en* Síntesis, *Buenos Aires, Año I, nº I, junio 1927, p. 109.*

CANO, José Luis: *Antología de los poetas del 27* (selección e introducción José Luis Cano). Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

CARILLA, Emilio: *El gongorismo en América.* Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1946.

DIEGO, Gerardo: *Antología poética en honor a Góngora.* Madrid, Alianza, 1979. [Madrid, Revista de Occidente, 1927].

DÍEZ CANEDO, Enrique: «El centenario de Góngora en América y en España», en *Revista de las Américas*, Madrid, 1927, II.

POGGIOLI, Renato: *The theory of the avant-garde.* Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1997. (Translate from the italian by Gerald Fitzgerald) [1962].

SCHWARTZ, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas.* Madrid, Cátedra, 1991. (2ª ed. ampliada y corregida: México, Fondo de Cultura Económica, 2002).

Acerca de los diarios de Julio Ramón Ribeyro

Rita Gnutzmann

«Escribir bien es un acto profundamente moral donde
estética y ética se confunden» (10-8-75)

Es sabido que Julio Ramón Ribeyro, aunque cultivó con fortuna la novela, encontró su mejor medio de expresión en los géneros menores como el diario, el aforismo, los apuntes, el ensayo breve y, por supuesto, el cuento. Prueba de ello son los tres volúmenes de *La tentación del fracaso* (1992, 1993, 1995), *Dichos de Luder* (1989), *Prosas apátridas* (1975, ampliadas 1986), *Sólo para fumadores* (1987), *La caza sutil* (1976) y su obra «magna», los cuatro volúmenes de *La palabra del mudo* (1972, 1977, 1992). El propio autor, con buen humor, se califica en alguna ocasión como «corredor de cien metros planos» (23-1-78).

Ribeyro cuenta su fascinación por los diarios en la Introducción a *La tentación del fracaso*[1] y en su artículo «En torno a los diarios íntimos». Es esta fascinación, experimentada desde la lectura de los de H. F. Amiel, la que le induce a escribir los suyos propios. Como lector no sólo de diarios sino también de estudios sobre ese género, enumera sus rasgos más importantes (1976:9-11):

1. la cotidianidad o, por lo menos, cierta periodicidad en la anotación
2. el principio de veracidad
3. la coincidencia entre autor y protagonista
4. el tono de confidencialidad (los críticos añaden: la inmediatez y la vivacidad)
5. la sustancia: reflexiones y comentarios, evocaciones y proyectos, referencias a la actualidad, descripciones...
6. la ausencia de destinatario otro que el propio autor (la autodestinación)

[1] *Cf. igualmente la entrada en el diario del 10-1-54. En este trabajo, todas las fechas entre paréntesis se refieren a los 3 volúmenes. de* La tentación del fracaso.

7. la libertad de composición o la casi inexistencia de una técnica específica
8. su inconclusión (y podemos añadir: la arbietrariedad del comienzo).

El artículo data de 1953 y, aunque es cierto que sólo en las décadas siguientes surgirá un debate a fondo sobre este género (cf. B. Didier 1976; Ph. Lejeune 1997), ya entonces Ribeyro observa cómo una de sus características, la coincidencia entre emisor y destinatario (y con ello el concepto de intimidad), se pierde en el momento en que se publican los diarios e incluso se crean premios al «diario íntimo». En la actualidad toda una industria editorial se nutre del género junto a otros productos de moda: las (auto)biografías y las memorias.

También en sus diarios, Ribeyro reflexiona sobre motivo y carácter del diario en general y sobre función y objetivo de sus propias anotaciones. Al parecer, el principal impulso provendría del problema de la identidad: «El reconocerme como el mismo en el tiempo» (de 1969; 1993:II, 154). Sin embargo, si el lector piensa en seguida en Proust y la constitución de una identidad, aunque cambiante, a través de la memoria, Ribeyro, por el contrario, parece rechazar esa identidad: «yo me niego a reconocer como mi persona al señor que llevaba mi nombre y que vivió un año en Amberes [...] o al que años más tarde vivió en Berlín en una pensión siniestra» (id.). En otro momento (30-9-55) señala como motivo para llevar un diario el «tenerse a sí mismo por interlocutor» y, en la entrevista con Jason Weiss (1994:51), manifiesta que es una «manera de corregirse, de examinarse», aunque añade, con ironía, y de «hacerse buenos propósitos que naturalmente no se cumplen». La introducción, escrita para la edición de 1992, induce a pensar que el autor también quería emular (e introducir en el Perú) el género del «diario del escritor», reconocido en Europa y desconocido en su país, dando, de paso, una pauta al lector sobre gran parte de su contenido.

Los diarios cubren los años entre 1950 y 1978, pero el propio autor admite haber destruido cuadernos anteriores (1946-1949); a pesar de anunciar la próxima destrucción de los de los años 1950 a 1955 (22-7-69) por contener «notas de lecturas y otras sandeces por el estilo» y por referirse a hechos, personajes y pasiones que en ese momento ya no le dicen nada, éstos han sobrevivido. Lógicamente el lector debe preguntarse, ante un juicio tan negativo, si el autor los ha conservado tal cual o si los ha «enmendado». Ribeyro no nos ofrece ningún dato más que el de haberlos pasado a «limpio». Existen algunos indicios menores a

favor de tal revisión, como la supresión de nombres y su sustitución por iniciales, el añadido explicativo entre paréntesis (25-4-62) o las notas aclaratorias a pie de página; las explicaciones finales que cierran los cuadernos del primer volumen; el anexo de traducciones del francés... Pero principalmente habrá que pensar en cambios estilísticos que en la versión publicada no se detectan, puesto que, a la falta de interés en los asuntos apuntados en épocas pasadas (5-12-50) y a la falta de identificación con el «yo» de entonces, añade la crítica a su redacción: frente a diez páginas bien escritas se erigen los numerosos folios «pésimamente redactados» (5-12-50).

Se nos impone la pregunta sobre el tipo de diario de que se trata: un «diario íntimo», un diario de «viajes»[2] o un «diario de época» (al estilo del *Journal d'Allemagne* de Denis de Rougemont o del «testimonio de la catástrofe [nazi]» de Victor Klemperer)[3]. El propio Ribeyro suele hablar de «diarios íntimos» (30-9-55; 22-7-69) y lamenta, bajo la influencia de la lectura de los diarios de Anaïs Nin, que los suyos nunca llegarán a ser «el reflejo del mundo», y los califica de «crónica sombría de mi propia vida, en lo que ésta tenía de más personal» (8-8-77), adjetivo que aparece en el subtítulo de los tres volúmenes («Diario personal»)[4]. Naturalmente no esperamos efusiones sentimentales al estilo de

[2] *El primer tomo está subdividido según fechas y lugares, incluyendo ciudades como París, Madrid, Munich, Amberes, Berlín, Hamburgo, Francfort; pero la extensa estancia y la falta de descripciones del mundo desconocido no permiten hablar de un diario de «viajes».*

[3] *En diccionarios de términos literarios (cf. D. Estébanez Calderón 1996:286) bajo «diario» se suele distinguir entre «íntimo» o de «viaje»; pero los críticos también añaden el «diario de época» o «no íntimo» (B. Ackermann 1995) y «diario-reportaje» (B. Didier 1976; 1996:40). El propio Ribeyro (1976:11) enumera otros como el diario de la vida amorosa o literaria, el de guerra y de la reflexión artística. Una curiosidad constituye el diario anual, idea que lanzó Maxim Gorki en 1935, retomada por la escritora alemana Christa Wolf: durante cuarenta años fijaba sus reflexiones y experiencias personales el 27 de setiembre de cada año (con alguna excepción) «contra la irreparable pérdida de la existencia» (2003).*

[4] *Sin embargo, el reflejo de época o un ambiente socio-cultural y político no están ausentes en notas sobre el dueño de pensión en Francfort, fuente para su cuento «Los cautivos» (3-4-58), sobre el ambiente teatral y libertino en casa de Mimí en Amberes (4-7-57) o sobre el típico patio madrileño (25-5-55), para mencionar sólo tres ejemplos. También su afirmación de no haber tratado a personajes famosos para retratarlos, es sorprendente para un latinoamericanista, puesto que por sus páginas desfilan escritores célebres; véase el índice onomástico al final de la edición en Seix Barral, aunque, claro está, muchos de los nombres –sobre todo los europeos– aparecen porque el autor reseña sus obras. En la nota del 8-8-1977, Ribeyro sugiere otra subdivisión temporal: 1. primera época de «viaje a Europa» (1950-1960); 2. «Década de la France Presse» (1960-1970 «en los que arruiné mi salud para siempre» y que, en lo literario, significó «la chatura y la banalidad», sept. 1966); 3. «Década de la burocracia» (con puestos en la embajada y en la Unesco y la definitiva quiebra de la salud). La edición limeña en tres volúmenes no sigue esta división sino otra por años: 1950-1960; 1961-1974; 1975-1978.*

las personas que apelan a su «Querido diario» ni tampoco un diario de la desesperación como el de José María Arguedas (incluido en el medio público de la novela), escrito en la clandestinidad, tenido bajo llave y guardado como un santuario, en el que entraría, ante todo, lo afectivo-emocional y lo secreto[5]. Alusiones a la absorción por el diario, al que llama «enano maléfico y devorador» (27-11-60) y «archivo de mis desastres» (4-8-75), a la «introspección» y «al registro mortal [¿moral?] de mi persona» parecen darle razón para calificar los diarios de «íntimos». Sin embargo, lo que llama la atención es la contención y la opacidad en el estilo y en los asuntos personales. Volvamos sobre el hecho de que Ribeyro dice haber sido un gran lector de diarios y que fueron éstos (y no un impulso espontáneo, íntimo) los que le movieron a comenzar sus propios diarios. Es de suponer que esta lectura influiría en su propia escritura del diario, por lo que nos debemos preguntar cuáles son las cualidades (o los defectos) que más aprecia (o le disgustan) en el género. Sobre el de Amiel no llega a emitir ningún juicio concreto; pero de otros, que aparecen en la lista de sus escritores favoritos de diarios, autobiografías, memorias y marginalias (27-1-78) constan las características más sobresalientes. Por ejemplo, en el «admirable» diario de E. Jünger aprecia la prosa y la «frialdad» al hablar de sí mismo (24-8-57)[6]. En las memorias de Saint-Simon elogia la prosa y le fascinan las relaciones descritas entre los intelectuales y la naciente República (5-11-78), mientras en Stendhal, escritor para el que el diario servía de taller de experimentación antes de encontrar la forma novelística, valora la «exactitud» y la «transparencia» comparables a las de Valéry[7] (12-9-57); lo mismo, Baudelaire lo atrae por su «estilo

[5] *Según el cuestionario de Ph. Lejeune (1997:363), la mayoría de los diarios se escriben durante la adolescencia, durante épocas de crisis o en momentos especiales como una cura, un duelo, el embarazo... El psicoanalista C. Castilla del Pino (1996:24) define la «intimidad» como «espacio reservado» y «protegido» donde se conservan las más raras especies de yos [...]. A veces, incluso el sujeto rechaza un yo que actúa en la intimidad de manera perversa o innoble, y, en ese caso, tratará de no dejarlo ver ni para sí mismo». Su enfoque de las actuaciones humanas como* representaciones, *incluidas las íntimas, es importante al apuntar a «yos» escindidos (el observante y el observado) que «actúan» (o «se maquillan»), incluso en el espacio íntimo-virtual (id.:18) y ponen en duda valores como la sinceridad.*

[6] *En comparación con Léautaud, elogia el tipo que representa Jünger: el humanista, con grandes conocimientos de lenguas, curiosidad insaciable, pasión por la lectura, formación filosófica y* tendencia a la abstracción *(17-5-77, la redonda es mía).*

[7] *En una nota (3-8-57) lamenta la gran influencia que este autor ha tenido durante todo el año sobre él, una influencia «hasta cierto punto nefasta: la concepción de un estilo geométrico, transparente y precioso, la necesidad de decir cosas inteligentes [...]. En resumen: el sacrificio de la fuerza a la lucidez».*

algo metálico [...], incorruptible» (nov. 1964). Por oposición, la entrada sobre Bukowski muestra su rechazo, a la vez que cierta atracción, por un tipo de literatura en el que falta lo no-dicho, lo insinuado, el «elevarse por encima del instinto, lo inmediato, animal, ordinario». Para Ribeyro, cuando se quiere escribir sobre lo vulgar, hay que «planear» y no hacer un recuento «brutal y vulgar» hiperrealista (26-9-78)[8]. Ya se señaló, entre las razones que llevaron a destruir sus primeros diarios, el descontento con su estilo. Frente a la inexistencia de una técnica o un estilo específicos que él mismo apuntaba como característica del género diario[9], Ribeyro insiste en el valor literario que exige a sus propias páginas. Ya el 8 de enero de 1960 lo formula con claridad: el diario formará parte de su obra literaria y se felicita por haber encontrado finalmente su estilo en los diarios de Berlín y de Lima, «un estilo apretado, expresivo que interesa no solamente como testimonio sino también como literatura». Sabiendo que Ribeyro es un escritor profundamente preocupado por el estilo (propio y ajeno) y que, desde muy pronto, jugaba con la idea de publicar sus diarios, se puede concluir que de ninguna manera se trata de un producto espontáneo, descuidado, al hilo de los sentimientos del momento, sino de un texto elaborado[10], tanto más si se tiene en cuenta que le alienta la esperanza de que su diario «de aquí [1960] a algunos años» puede llegar a constituir «lo más importante de mis obras»[11]. Con ello no niego que existan apuntes personales, por ejemplo sobre sus relaciones con determinadas mujeres como Mimí, Carmen, Yolanda, Gisela, K., J. (nombres convertidos pudorosamente en inicial para la publicación) y sobre todo C. la que más le

[8] *En un (raro) momento de entusiasmo por sus propios logros, apunta precisamente como suyo un estilo de «sequedad, la síntesis, el poder de expresar más de lo aparente» (24-5-77). Para ampliar el apunte sobre Bukowski y la nueva literatura directa y brutal, véase la nota en la AFP (2-8-69).*

[9] *Cf. J. Rousset (1983:436): «Le respect du calendrier entraîne deux conséquences formelles [...]: la fragmentation [et l'autre]: elle interdit au rédacteur de se comporter en 'auteur', au sens de maître et organisateur du récit [...] ce rédacteur qui ne compose pas se met en marge des activités littéraires».*

[10] *Viene a la memoria el caso de Anne Frank: durante los últimos meses de su encierro (y vida) ella se dedicaba a la reescritura, depurada no sólo estilísticamente, de sus diarios para su futura publicación (cf. Ph. Lejeune 1997:368).*

[11] *En la misma vena, apunta el 3-8-57 que su único libro importante será un libro de recuerdos o de memorias, «un verdadero cajón de sastre. En él caben las anécdotas, las reflexiones abstractas, el comentario de los hechos, el análisis de los caracteres, etc. Es un libro, además, sin problemas de composición», descripción que vale perfectamente para el conjunto de sus diarios. También P. Handke anota en su* Journal *impresiones y posibles tramas para alguna novela u obra de teatro y ve el diario como «liberación de las formas literarias» (cf. H. R. Picard 1981:120).*

obsesiona. Sin embargo, el tono no sólo es distanciado sino que, por ejemplo en el caso de Mimí, conlleva un cuestionamiento racional de la relación entre un hombre diez años mayor que la chica, extranjero, intelectual, hombre hecho de lecturas frente a una niña sin experiencia ni conocimientos culturales (opinión modificada, con respecto a la chica, quince años más tarde, 14-8-77). Además, como ya se dijo (nota 4), queda patente el interés casi sociológico por el ambiente familiar que rodea a Mimí. Tampoco debemos olvidar el entorno textual: si en una nota el hombre habla de su pasión por Mimí como «violenta, obsesiva», en la siguiente –a manera de *ostranenie*– el escritor se muestra fascinado por el estilo de Proust, expresándose en un tono mucho más apasionado que en sus sentimientos por la joven belga (11-7-57; 20-7-57). Otros temas muy personales, la falta de dinero[12] y la enfermedad, son tratados con el mismo pudor[13]. Hay numerosas alusiones al malestar físico, anunciado como úlcera en 1952 pero que finalmente se convertirá en cáncer. Lo llama oblicuamente «cangrejo», ante el que se dice «indiferente», aunque la frecuencia con que lo menciona hace sospechosa la afirmación. Más bien se trata de una decisión voluntaria (debida a su situación económica penosa) de no dejarse dominar y, ante todo, de no molestar a nadie con su preocupación (25-1-77) y de superar el malestar mediante la voluntad (18-7-77). No cabe duda de su lucidez acerca de la gravedad de su estado, ya que en algún momento anota su propio epitafio (6-11-74). En los peores momentos, echa mano de la ironía como cuando habla del «carácter original» de aquel *reveillon* en que chilló y pataleó como un chancho de puro dolor (4-1-78). En fin, el adjetivo «íntimo» para sus diarios no habrá que tomarlo

[12] *Cf. la notoria falta de dinero en París, haciendo* ramassage *de papel o trabajando de cargador; termina la nota con la queja: «Haber estudiado doce años de colegio, siete de universidad en Lima, uno en La Sorbona, uno en Munich, 21 años de lecturas para terminar haciendo el trabajo de un cargador analfabeto» (7-10-56). Por otro lado, la misma penuria da pie a un largo texto elaborado estilísticamente sobre la salida con el poeta Chariarse; gira en torno al carácter donjuanesco y voluble del poeta, aunque el trasfondo es la típica situación del que ha sido abandonado en el restaurante (Ribeyro) con la cuenta sin pagar y sin una moneda en el bolsillo (13-12-74).*

[13] *Vargas Llosa (1990:354, 355), con respecto a las* Prosas apátridas, *dice que su compatriota «autopsia con frialdad» sus dudas, timidez y dispersión; su «visión gris» se disimula mediante la «lucidez» y «pulcritud» de la forma y «una palabra precisa». También opina que no se trata de «una confesión impúdica» en lo personal sino de una confesión «intelectual y moral»: «Aunque en algunos de estos textos Ribeyro habla de su vida privada, esos episodios autobiográficos pierden casi instantáneamente su carácter confidencial al disolverse en reflexiones sobre los grandes temas» como «la muerte, el sentido o sin sentido de la historia, la salud y la enfermedad, la cultura, el placer, la belleza, el progreso, la razón, el éxito, el destino de la literatura».*

como lo más personal y secreto, aparte de que es obvio el paulatino deslizamiento desde el restringido ámbito personal al más amplio que da cabida a hechos y personajes, y desde la anotación autobiográfica al apunte de reflexiones, ideas y esbozos de escritura, por lo que sería más adecuado hablar de «reportaje» de una concienca, tal como lo hace Peter Handke en su *Journal* (1979). En efecto, en octubre de 1965 llega a apuntar: «Tendencia a no escribir en este diario sobre mis experiencias inmediatas, a relegar éstas [...] a la zona de lo no escribible».

Es natural, tras las anteriores reflexiones, preguntarse por la imagen que construye el escritor de sí mismo en sus diarios. Pensemos en la crítica al diarista Léautaud por su esterilidad y autocontemplación, incapaz de elevarse a una esfera de impersonalidad, a convertirse en filtro de una realidad transfigurada (22-3-77). Naturalmente los cuadernos de Ribeyro no crean una autobiografía al estilo de las de los «grandes hombres» con sus *topoi* como la leyenda familiar, la historia de la vocación y del éxito, etc. (Ph. Lejeune 1980). Lejos del autor está la idea de construirse una figura ejemplar, que puede ser leída «con fines didácticos» (9-12-75)[14]. Pero ya el mismo título de los diarios, *La tentación del fracaso* crea una determinada imagen del escritor, confirmada dentro del diario en aquella nota (24-2-59) en la que se ve a sí mismo como «inconcluso» y «casi, un escritor *fracasado*»[15]. También la primera parte de este trabajo contesta a la pregunta, pero quisiera centrarla ahora en su figura de escritor[16]. La respuesta de Ribeyro a su entrevistador J. Weiss (1994:57) sobre su falta de integración en Francia resulta significativa; argumenta que, como latinoamericano, viene de una cultura periférica y, por lo tanto: «Yo quería preservar esa actitud de ser un hombre de frontera [...]. Siempre me ha gustado estar un poco al margen, un poco como francotirador», explicación ya insinuada en los términos de mestizaje pero no asimiliación en los años setenta (6-7-78). En una de las últimas reflexiones sobre el diario (9-12-75), después de tres décadas de práctica en él, ya no llama a los suyos «dia-

[14] *Recordemos que teóricos como A. García Berrio y J. Huerta (1992) incluyen el diario en los géneros didáctico-ensayísticos, en los que «el propósito estético queda subordinado [...] a los fines ideológicos» (1992:218). H. R. Picard (1981), sin embargo, muestra la evolución del mismo hacia la ficción.*

[15] *La nota, en su día, está en francés, tal vez como intento de distanciamiento objetivo en esta «soirée de grand pessimisme».*

[16] *A menudo se cita el rechazo de Ribeyro de la imagen que P. Macera creó de él como epígono degradado de la clase patricia (de 1961; 1993:II, 45).- Cabrían aquí otros aspectos, por ejemplo, sus relaciones con escritores contemporáneos; su actitud política; sus opiniones sobre obra y estilo de otros autores; su concepción del «arte poética», etc.*

rios íntimos» sino «fragmentos informativos»; enumera, además, algunas de sus características personales como «hombre sin cualidades», jugando con el título de Robert Musil, hecho que de por sí denota una reflexión en segundo grado. Apunta como suyos los siguientes defectos: falta de voluntad, de ambición, de coraje, de lealtad y de previsión. Como se ve, el diarista hace una autovaloración desde la negatividad, aunque añade dos rasgos positivos: su lucidez y su tenacidad en seguir escribiendo. Pero ya desde el comienzo, el joven escritor ha elegido una figura que construye y modela a lo largo de los años. En una de sus primeras entradas (3-6-50), cuando aún reside en Lima, se siente apresado en la red de las ideas de los demás; cree que cuando se aleje de su entorno, caerán sus vestiduras y él quedará «desnudo» para ser otro, distinto. Europa fue precisamente la que le ofreció esta libertad y posibilidad de elaborarse una nueva existencia y otro «yo». En setiembre del mismo año comienzan las dudas acerca de su capacidad de escribir y «razonar literariamente». Continúan sus dudas y el escepticismo en el apunte del 1 de abril de 1951, un verdadero texto inquisitorio en el que se interroga en segunda persona, la que a partir de *La Modification* (1957) de M. Butor tendría tanto éxito en la novelística. Se niega a sí mismo «inventiva, talento creador, fuerza dramática» para llamarse «pedestre, vacío, apagado, sin originalidad». Como se ve, pronto aparece la figura del joven escritor, deseoso de escribir una gran obra, acomplejado frente al éxito de otros (p. e. Alberto Escobar), escéptico acerca de sus propias dotes y, sobre todo, con unas exigencias muy altas a sí mismo. Ya entonces Ribeyro se crea la imagen de joven artista, que duda de sí, afanoso de acumular una amplia cultura (piénsese en sus lecturas devoradas), una avidez descomunal[17], pero que no se somete a las modas del momento para estar «al tanto» (28-2-55). Compara diferentes estilos y formas y reflexiona sobre qué es la literatura (¿lo real o lo imaginario?), ¿qué relación tiene con la vida y qué relación existe entre el pensamiento y el lenguaje? o ¿cómo influye el estilo sobre el contenido? (6-4-58, 9-12-75). A pesar del reconocimiento de algún logro suyo (sobre todo con respecto a algunos cuentos y *Prosas apátridas*)[18], siempre resurge la duda, el descontento y la exigencia de

[17] *Se reconoce a sí mismo como una «personalidad compuesta de lecturas»; con lucidez dice que es ésta (y no el hombre cotidiano) la que entra como «autor implícito» en su propia obra (20-8-57), lo que debería hacer dudar a los críticos que hablan de una escritura «autobiográfica».*

[18] *En su «Nota del autor» a* Prosas apátridas, *Ribeyro (1986:6) explica el título: se trata de textos que no han encontrado sitio en su ficción y que «no se ajustan cabalmente a ningún*

ir más allá de hasta dónde él mismo ha llegado o de lo que ya hicieron otros autores antes de él, en busca de una nueva técnica, nuevos recursos expresivos, un nuevo vocabulario (23-2-59). Pero frente a estas dudas y «tentaciones del fracaso», hay otra constante, la de considerar sus esfuerzos literarios como honestos, sin concesión a ninguna moda: a pesar de lo que se espera en Europa de los escritores latinoamericanos[19] –lo épico-grandioso y lo telúrico-mágico–, él ofrece un mundo «sórdido, defectista, individualista» y un estilo «tenue, sutil, lleno de finezas» (13-1-76). Quiere que prevalezca este «retrato» de él como «artista» tanto para su época de «adolescente» como para la del adulto: «soy [...] un pequeño artista solamente, pero honesto, que jamás ha hecho trampa en su oficio» (30-5-60), imagen repetida enfáticamente casi dos décadas más tarde: «Yo me limito a narrar lo que he vivido, visto o intuido, *sans tricher et si ça ne va pas, tant pis*» (5-7-78). Se considera, además, un escritor de ideas humanistas que se esfuerza en lograr un estilo pulcro, puesto que éste no es una mera técnica sino toda una visión que se impone sobre la realidad.

Me parece inútil preguntar por la «veracidad» o «sinceridad» de las palabras del diarista (sospechosas desde el estudio de los diarios de André Gide), con la misma razón podríamos dudar de la figura (parecida) que César Vallejo se creó. Con respecto al valor literario de los diarios habrá que tener en cuenta su extensión frente a las *Prosas apátridas*, extraídas de ellos y que, en principio, debían haber regresado a su origen en la edición de los diarios (9-12-75). No es posible sostener tan alto nivel a lo largo de setecientas páginas. El propio Ribeyro considera estos breves textos su mejor logro (22-4-78) y el éxito del libro (hoy día agotado y sin nueva edición) y la autoridad de sus prologuistas (M. Vargas Llosa y J. M. Oviedo) le dan la razón. Como algunos críticos (R. González Vigil 1996; P. Elmore 2002) ya han señalado, hay muchas semejanzas entre los dos textos, hasta tal punto que una «prosa» (no. 83) se quedó en el diario (7-5-59), en el que falta la meditación final. Pero otras «prosas» (o «dichos» al estilo de Lu-

género, pues no son poemas en prosa, ni páginas de un diario íntimo, ni apuntes destinados a un posterior desarrollo [...], carecen de un territorio literario propio». La idea de estas «prosas» ya surge durante su estancia en Munich, donde está planeando un librito El cuaderno del insomne *a la manera del* Spleen de Paris *de Baudelaire (19-4-56), inspiración confirmada al publicar las* Prosas apátridas *(1986:9). Vargas Llosa encuentra otro parecido con el* Dictionnaire des Idées reçues *de Flaubert y con los* Carnets *de Camus (1990:III, 352).*

[19] *Cf. también su rechazo de la imagen personal que muchos latinoamericanos en París se crean como «artista, bohemio revolucionario, exótico» (21-4-77).*

der)[20] se «escaparon» como la siguiente: «La vereda del mundo es demasiado estrecha para andar acompañado. Sólo el peatón solitario llegará puntualmente a la cita» o la serie apuntada el 26 de octubre de 1966. En cuanto al estilo, también en el diario se nota el cuidado y esmero, especialmente en notas como la siguiente:

> «¿Cómo explicar estas mañanas lentas de mi tierra, esta pereza del tiempo, las palmeras, el grito del frutero, la paz de los gatos en las enredaderas, las sirvientas que regresan con sus bolsas de fruta, nuestro cielo plomizo de invierno, el canto de una cuculí [...] y de pronto una perla de agua y otra y otra y la garúa que llega sobre nuestros ojos fatigados» (25-8-60).

Bibliografía

ACKERMANN, Bruno: «Paratextes et Journal non intime: le *Journal d'une époque de Denis de Rougemont*», *Littérature*, 98, 1995, 24-44.

CASTILLA DEL PINO, Carlos: «Teoría de la intimidad», *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, 15-30.

DIDIER, Béatrice: *Le Journal intime*. Paris. PUF. 1976.

– «El diario ¿forma abierta?»: *Revista de Occidente*, 182-183, 1996, 39-46.

ELMORE, Peter: «Retratos del artista: *Prosas apátridas*, *Dichos de Luder* y *La tentación del fracaso*» en *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima/México. Pontificia Univ. Católica/FCE. 2002, 135-158.

ESTÉBANEZ Calderón: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo: «Ribeyro autobiográfico» en I. P. Márquez y C. Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, PUC, 1996, 303-306.

HANDKE, Peter: *Das Gewicht der Welt. Ein Journal*, Frankfurt/M, Suhrkamp. 1979.

LEJEUNE, Philippe: *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

– «Tenir un journal. Histoire d'une enquête (1987-1997)»: *Poétique*, 111, 1997, 359-381.

[20] *El escéptico Luder es heterónimo del autor: lógicamente existen coincidencias entre el diario y los «dichos»: el diarista se autocalifica como «corredor de cien metros planos» (23-1-78) y Luder se llama «un corredor de distancias cortas» (1992b:12). Asimismo la otra metáfora deportiva, la de verse como un «jugador de tercera división» (id.:21) se encuentra ya en el diario (28-10-77).*

MÁRQUEZ, Ismael P. y César FERREIRA (eds.): *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, PUC, 1996.

PICARD, Hans Rudolf: «El diario como género entre lo íntimo y lo público», *1616*, 4, 1981, 115-122.

Revista de Occidente, 182-183, julio-agosto 1996 (número dedicado al diario).

RIBEYRO, Julio Ramón: *Prosas apátridas completas*, Barcelona, Tusquets, 1986.

– *La tentación del fracaso. Diario personal:* 3 vols. Lima, Jaime Campodónico, 1992, 1993, 1995.

– *Dichos de Luder*: Lima. Jaime Campodónico. 1992b.

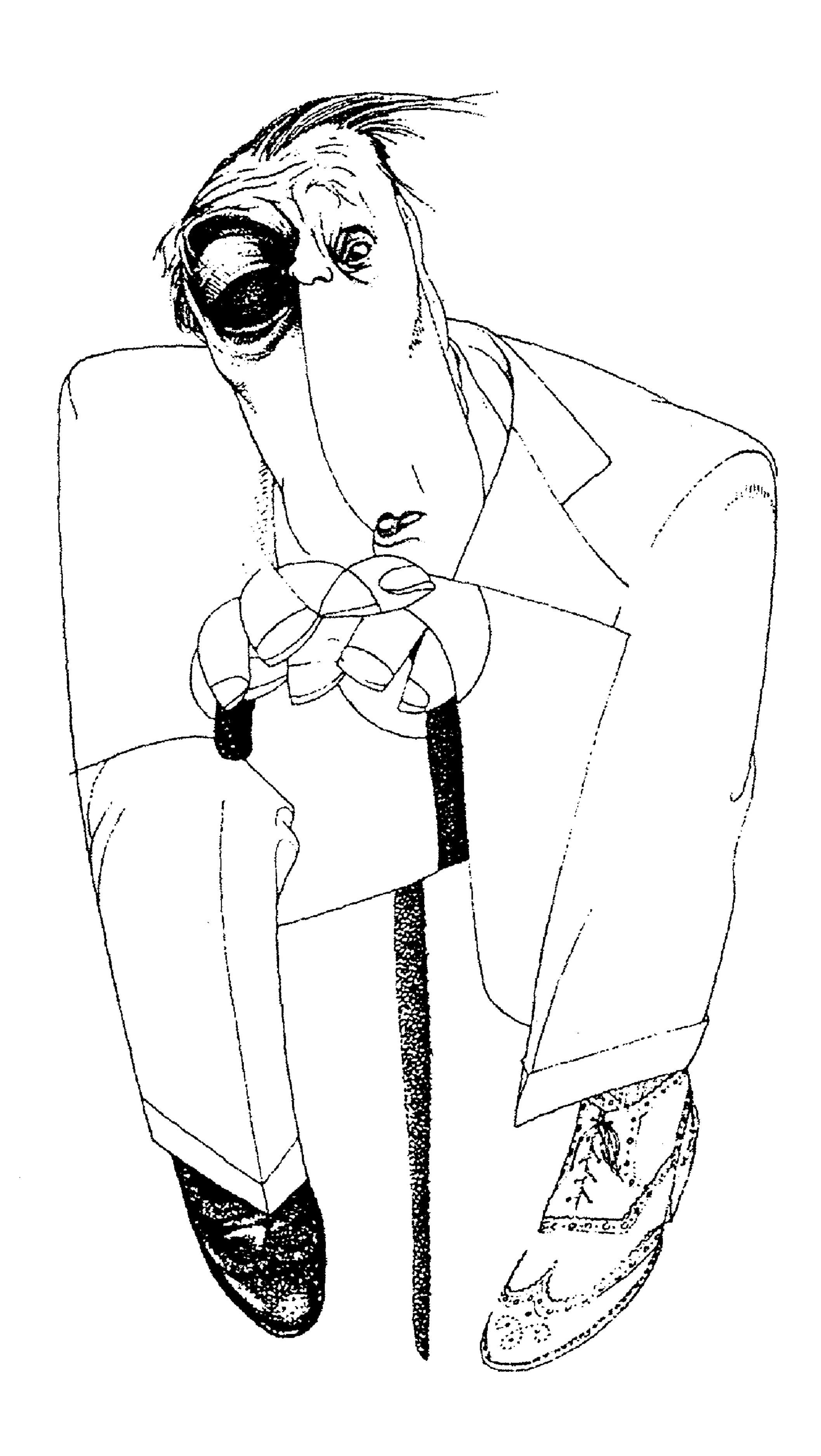
– *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978).* Prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa, Barcelona, Seix Barral, 2003.

ROUSSET, Jean: «Le journal intime, texte sans destinataire?», *Poétique*, 56, 1983, 435-443.

VARGAS LLOSA, Mario: «Ribeyro y las sirenas» en *Contra viento y marea*, vol.III. Barcelona, Seix Barral, 1990, 351-355.

WEISS, Jason: «Entrevista a Julio Ramón Ribeyro», *Hispamérica, 68, 1994*, 49-61.

WOLF, Christa: *Ein Tag im Jahr 1960-2000.* München, Luchterhand, 2003.



Borges por Loredano Silva

Julio Camba, coleccionista de países[1]

Ana Rodríguez Fischer

¿Son el *pastiche* y la parodia signo del agotamiento de un género o subgénero literario que ha alcanzado ya cierto grado de previsibilidad (entiéndase manierismo), sea por la sobreabundancia de su cultivo, sea por haber generado ese fenómeno que conocemos como «lo epigonal»? Al filo del siglo XX, la literatura de viajes también tuvo su «Quijote». En 1901-1902 aparecían los *Viajes morrocotudos*, de Juan Pérez Zúñiga, subtitulado *En busca del «Trifidus melancholicos»*. La obra, de rotundo éxito y a la que no tardaría en seguir *Seis días fuera del mundo (Viaje involuntario)*, de 1905, aunque se presenta como una novela de humor, es una parodia de los libros de viaje, cuyo molde estuvo a punto de adoptar el narrador, «aprovechando la actual afición del público a las expediciones maravillosas, a las novelas de movimiento y a los infundios cosmopolitas», según declara en el primer capítulo. Salvo por la cercana y conocida Europa y por la lejana y desconocida Oceanía, estos viajes transcurren por el resto del planeta, empleando los más variados medios de transporte –tren, globo, vapor– y teniendo por hilo conductor la búsqueda de ese misterioso «trifidus melancholicos» (que acabrá revelándose un percebe común y corriente), financiada por Mr. Sandwich, un excéntrico y acaudalado turista inglés. Capítulo a capítulo, el lector asiste a la parodia de los elementos más destacables del género: desde la figura del viajero a los episodios y peripecias vividos, pasando por ciertos tópicos propios de tales narraciones como la dificultad de describir, el pintoresquismo, las apelaciones al lector, o la referencia a otros autores y viajeros, ficticios o reales. Y es que los libros o crónicas de viaje se habían vulgarizado. El escritor que pretendiera cultivar literariamente el género se vería obligado a renovar ciertos hábitos formales y temáticos.

Es de todo punto imposible disociar el nombre del escritor Julio Camba del concepto crónica de viajes, que fue, más que los artículos

[1] *La siglas de los textos citados corresponde a:* Páginas escogidas *(PE)*, Alemania *(A)*, Londres *(L)*, Playas, Ciudades y Montañas *(P)*, La rana viajera *(RV)*, Aventuras de una peseta *(AP)* y Nueva York. La ciudad automática *(NY)*.

periodísticos, el género narrativo que le proporcionó la extraordinaria popularidad de que gozó entre los lectores de prensa española a lo largo de la segunda década del siglo XX. Como inseparable es el concepto viaje de la persona Julio Camba, que, siendo todavía adolescente, emprende un largo periplo por la Argentina del que regresa en diciembre de 1902. La primera misión periodístico–viajera seria que se le encomienda es la que, en diciembre de 1908, lo llevó a Constantinopla para relatar los cambios de «la joven Turquía» tras el estreno del régimen político constitucional, permaneciendo allí hasta principios de marzo de 1909. Luego, al poco, vendrá la primera estancia larga en París[2] –desde primeros de setiembre de 1909 a finales del mismo mes del año siguiente– y en Londres (de diciembre de 1910 a enero de 1912); el breve retorno a París –de febrero a mayo de 1912– y el primer viaje largo a Alemania –de junio de 1912 a julio de 1914, con un breve interludio londinense. *La rana viajera* y *Aventuras de una peseta* son los dos libros de viajes que marcan la cima de la popularidad alcanzada por el escritor y periodista gallego, que reunía allí una selección de sus colaboraciones en *España Nueva*, *El Mundo*, *La Correspondencia de España*, *La Tribuna*, *La Vanguardia*, *ABC*... escritas desde París, Londres, Berlín o Munich y a las que seguirán las enviadas desde Italia (Milán, Roma, Nápoles y Florencia), Lusitania (Lisboa, Coimbra...), Suiza, Nueva York («la ciudad auto-ática»), o diversos puntos de la península ibérica (Madrid, San Sebastián, Málaga, Bilbao, la costa galaica). Ahora se recuperan 280 de ellas, escritas entre marzo de 1907 y julio de 1914.

En todas esas crónicas, estamos ante un aventurero que viaja únicamente a lomos de su yo, desembarazado de todo equipaje salvo el que va adquiriendo en sus correrías. Reveladoras son las palabras preliminares de *La rana viajera* que aluden a ese modo de viajar:

[2] *Desconozco aún las razones de su expulsión de Francia, a las que el propio Camba sólo alude (no sin cierta ironía) en «Adiós a Francia»: «Yo no puedo dejar esta hermosa tierra de Francia sin un poco de melancolía. Francia es un país muy alegre, muy bonito, muy dulce y, sobre todo, muy libre. Es verdaderamente lastimoso el que quieran echarme de un país en donde existe una libertad tan grande, y, para evitar que me echen, yo me voy. ¡Cómo lamentaré yo en Alemania la libertad francesa! [...] En Francia hay una gran libertad de opinión, y no sólo para los que no opinan mal de Francia, sino también para los que opinan en contra de los países extranjeros. Aquí se puede decir libremente todo lo que se quiera contra Rusia y contra Italia, contra España y contra Alemania. Aquí se puede ser nihilista ruso, cosa que está prohibida en Rusia, y revolucionario de Barcelona, cosa que no se permite en España.[...] Yo quisiera en este momento disponer de un estilo algo lírico, para darle mis adiós a Francia. Yo no puedo dejar Francia sin melancolía. Claro que, al decir Francia, yo no me refiero realmente a Francia, sino más bien a la reunión española de la terraza del café de la Source.»* (PEs, *465–6*).

Yo estoy en mis colecciones de crónicas extranjeras como una rana que estuviese en un frasco de alcohol. El lector puede verme girar los ojos y estirar o encoger las patas a cada momento. Lo que parecen críticas o comentarios no son más que reacciones contra el ambiente extraño y hostil. Yo he ido a París, y a Londres, y a Berlín, y a Nueva York con una ingenuidad y una buena fe de verdadero batracio. Y si lo que quería mi director era observar el efecto directo de la civilización europea sobre un español de nuestros días, ahí tiene el resultado: una serie constante de movimientos absurdos y de actitudes grotescas.

Como reveladores de la actitud y mentalidad independientes del viajero son otros comentarios que se van desprendiendo en una u otra página, desde los más anecdóticos[3] a otros que denotan el *modus operandi* del cronista y su designio. Un designio y una actitud que dista ya mucho del subjetivismo de estirpe romántica que pervivía en la literatura de viajes hasta fechas muy próximas a aquellas en que transcurren las aventuras de Julio Camba. El yo del viajero está omnipresente en estas páginas, sólo que ese yo se muestra y perfila como caricatura, convencido como lo está el autor de que todo retrato debe ser siempre una caricatura porque todo hombre es el intérprete de sí mismo[4], y convencido de que el periodista está obligado a calumniar:

Yo he calumniado muchas veces la montaña, como he calumniado tantas otras cosas. ¿Qué va a hacer el pobre periodista, obligado a poner un poco de amenidad en la vida de sus lectores, como no sea calumniar? A pesar de todo cuanto se diga, la realidad nos ofrece muy pocos canallas, muy pocos bandidos, muy pocos tipos originales y pintorescos que se salgan de la moral común

[3] *Tal, cuando escribe, distanciándose así de la imagen estereotipada de un determinado tipo de viajero: «Démosnos un paseo por Stambul y si somos tan cursis que usamos carnets de anotaciones...»* (PE, *172).*

[4] *La afirmación la hace a raíz de la impresión de teatralidad que le produce Roma, una ciudad falsificada por la pintura, a diferencia de aquellas otras cuyos sentimientos y costumbres fueron falseados por los literatos. Citaré* in extenso: *«Yo puedo concebir –no sé por qué, probablemente por la fuerza de la costumbre– que un grupo de personas, reducidas a un tercio de su tamaño natural, se acomoden a vivir juntas y colgadas de una pared en dos metros cuadrados de lienzo. Lo que no concebiré nunca son estas mismas personas pegadas a un techo en actitudes natatorias. Lo absurdo de su posición me obsesiona, y por muy bien que el artista las haya pintado, yo no puedo apartar nunca de mí la idea de que están pintadas. //Para mí, además, el retrato tiene que ser siempre una caricatura, y no en el sentido de que el pintor interprete la psicología del retratado, sino porque yo creo que cada hombre, tal como se le ve, no es nunca más que una interpretación de sí mismo. En cada uno de nosotros yo creo que ha habido originariamente un tipo ideal del que nosotros no somos nunca más que la caricatura. Usted, lector, no es realmente usted. Usted es una caricatura de otro señor, es decir, una caricatura de lo que usted debiera haber sido.»* (A, *97).*

> y del orden establecido. Hay, pues, que inventarlos o exagerarlos, y esto es la calumnia. (*AP*, 127).

Declaración que, al lector de Julio Camba, en parte le resulta veraz y, en parte, puro gesto *pour épater*, ya que estamos ante un escritor–viajero que, irreductible en su propósito de acabar con algunos tópicos propios del género, muestra una irreverencia y un desenfado poco comunes. Empezando por la misma imagen del escritor–viajero, según la perfila en la «Advertencia leal contra los libros de viajes» que encabeza *Aventuras de una peseta*:

> Hay quien envidia la suerte del escritor viajero. –¡Las cosas que verán tales hombres en este mundo! –piensan algunas personas.// Pero en este mundo, y supongo que en todos, el pobre escritor no ve más cosa que una: artículos. Para la mayoría de las gentes, el desierto es el desierto, y el bosque es el bosque. Para el escritor, en cambio, el desierto es una crónica, y el bosque es otra crónica. Usted, amigo lector, me deja a mí frente al mar, pongamos por caso, mientras va a darse un pequeño paseo, y cuando vuelva, ¿qué creerá usted que he hecho yo con la azul inmensidad? Pues exactamente lo mismo que hubiera hecho con una iglesia románica, con un par de calcetines, con un discurso del señor Lerroux, con una puesta de sol o con un nuevo procedimiento para combatir la tuberculosis: la habré cogido y la habré transformado, reduciéndola a una superficie literaria de 150 centímetros cuadrados, poco más o menos.// Nada es como es, sino como nos lo representamos, y el escritor, colocado ante una cosa cualquiera, o no la ve, o la ve en forma de artículo.

Y continuando por la desmitificación de los libros de viaje que, como otros géneros literarios, están cargados de impostura porque «el escritor, que sólo ve sin prejuicios las cosas de que no habla, esto es, las cosas de una elaboración literaria más difícil, habla únicamente de las cosas que no ve, es decir, que no ve como tales cosas, sino como crónicas periodísticas o como capítulos de novela. [...} Decididamente, si hay un modo peor de ver el mundo que como escritor viajero, es como lector de las impresiones de los escritores viajeros». (*AP*, 10)

Precisamente, al inicio de la serie de artículos que componen la sección «En el país de la ruleta» (que es San Sebastián), de *La rana viajera*, vemos cuestionada la solidez de esa figura del lector destinatario,

> Los escritores solemos dirigirnos a «el lector», poco más o menos, así como los criados se dirigen a «el señor». Desgraciadamente, este concepto de «el lector» es demasiado vago. Por lo general, el lector tiene una personalidad multiforme y a veces carece de existencia. Si el lector –ese lector de quien ha-

> blamos tanto los escritores– fuese una realidad concreta y tangible, entonces yo me dirigiría a él y le diría:// –¿Qué artículo de San Sebastián quiere usted que yo le haga? ¿El de la lluvia? ¿El del jugador? ¿El de las pulgas? ¿El de la Concha? ¿El del objeto perdido? ¿El de la misteriosa extranjera?... (*RV*, 77).

y desde luego la esclerosis de un género que tenía en las «crónicas estivales»[5] una de sus facetas más cultivadas (es decir, previsibles y reiterativas).

Camba revisa, a la baja, las distintas facetas que atañen al viaje y su narración. Así, por ejemplo, el componente didáctico o formativo que tal experiencia tiene: «No hay nada tan instructivo como los viajes», afirma en «El tren internacional» –artículo que inaugura la cuarta parte, que transcurre en Lusitania, de *Aventuras de un poeta*–, para acto seguido concretar la naturaleza de ese aprendizaje, más deudor de la prosa de la vida que de las emociones sublimes:

> Así, por ejemplo, si el lector no ha hecho nunca el recorrido que yo hice, creerá que la distancia existente entre Valencia de Alcántara y Marvao es la misma que existe entre Marvao y Valencia de Alcántara. Sin embargo, mientras para ir a Valencia de Alcántara desde Marvao basta pagar unos seis reales, para ir a Marvao desde Valencia de Alcántara es preciso pagar siete pesetas. ¿Por qué?

Lo mismo respecto al componente aventurero que solía acompañar la experiencia del viaje:

«Está demostrado que no ocurren aventuras ningunas en los viajes. Antes, no es que ocurriesen, pero no estaba demostrado que no ocurrían, y el viajero podía inventar una aventura extraordinaria para sus amigos o para su público, con grandes posibilidades de éxito» (*P*, 118). Y es que si hay un tema omnipresente en los libros de Julio Camba éste es la crítica –de distinto sesgo o matriz: humorística, irónica, satírica– del viaje circular programado por la Agencia Cook y protagonizado por turistas en serie que miran desde el interlineado del Baedeker[6].

[5] *Aunque Camba las cultivó en los primeros tiempos como se muestra en las crónicas gallegas de 1908 y 1909, agrupadas en una serie titulada «Veraneo Extemporáneo», a la que seguirá «Veraneo sin veraneo», centrada en Madrid, y luego las que narran el viaje a Málaga de agosto de 1908, durante una expedición periodística que duró un par de semanas y que «se parece mucho a los viajes de la agencia Cook, parecido que honra por igual a la agencia Cook y al Ayuntamiento malagueño», matiza burlón, pues la excelencia de tal modo de viajar consistía en: «Comemos juntos, en una misma mesa y a una misma hora, paseamos juntos y dormimos por grupos de dos y tres» (PE, 133).*

[6] *A lo citado a propósito del viaje a Málaga, cabe añadir el lapidario comentario que le inspiran en Nápoles, cuando el viajero iba camino de Constantinopla: «¡Esos ingleses de la Agencia Cook's que pasean su melancolía por todas partes, desacreditando a Inglaterra tanto*

Gentes que «creen que si Dios ha hecho el mundo, con sus montañas y sus lagos y sus ríos y sus bosques, y si el hombre lo ha cubierto de obras de arte, ha sido únicamente para que ellos puedan verlo entero en un viaje circular de dos meses por un puñado de libras esterlinas...» (*AP*, 73–74). Gentes que en las basílicas y catedrales constituyen un público sucedáneo de los antiguos fieles o peregrinos[7] y que en los museos, del arte pictórico sólo captan los elementos decorativo–ornamentales. El artículo «Al alcance de todos» es otro gran acierto en esa incesante disección tan lúcida como corrosiva del comportamiento o conducta social que una y otra vez lleva a cabo un humorista que hoy sería calificado de políticamente incorrecto. La cita es algo extensa porque quiero que se aprecie la habilidad del autor para proyectar las consecuencias de la vulgarización del viaje, capaz de abaratar y degradar la religión o el arte:

> Cada día, millares de personas visitan en Munich la vieja y la nueva Pinacoteca, la Glyptothek y otras tres o cuatro colecciones artísticas. Luego, en las mesas redondas, ante una comida abominable, estas personas de procedencia completamente heterogénea comienzan a cambiar impresiones. Una inglesa elogia un cuadro que representa a un hombre vestido de frac, deteniendo un automóvil para una señora muy elegante; otra se ha fijado en un interior, y dice que las cortinas de la ventana parecían verdaderas. Una vieja de Cincinnati o de San Francisco se ha fijado especialmente en un estudio de naturaleza muerta, donde había unos melocotones que daban ganas de comérselos. Otra señora, tal vez una austriaca, elogia un cuadro con niños jugando sobre la arena (...).Dos o tres días después estos millares de personas se van. Unas visitan otros museos en otras ciudades; otras regresan a sus pueblos y cuentan lo que han visto. Y poco a poco, gracias al turismo, el arte va convirtiéndose en una cosa así como las enaguas o los sombreros de mujer. [...] La mayoría de estas viejas que hablan de cuadros se han formado su concepto de la belleza com-

como a la melancolía misma» (PE, 141). Realmente antológica y redonda es la escena caricaturesca que transcurre en Roma: «–¡Aquí tiene usted la Roca Tarpeya! –me dijo mi cicerone*.// ¿Quién, en mi lugar, no se emocionaría un poco? Yo sentí que la emoción iba apoderándose de mí; pero había una cosa que me irritaba profundamente: no me acordaba de lo que era la Roca Tarpeya. A mi lado estaba una inglesa que tampoco debía de acordarse, o que, probablemente, no lo había sabido nunca; pero este pequeño detalle la tenía sin cuidado. El* Baedeker *le ha puesto a la Roca Tarpeya un asterisco, que es el signo con el cual la famosa guía recomienda las rocas históricas y los hoteles confortables, y bajo la garantía de la casa editora, la inglesa abría una boca muy admirativa, enseñaba unos dientes muy dorados y decía:// –¿Verdaderamente es ésta la Roca Tarpeya?// –Esta misma –afirmaba el* cicerone*.// –¡Oh!* Great! ¡Very great indeed!... *Tenga usted cinco liras. Con el cambio no me suponen arriba de un chelín y medio...» (AP, 83).*

[7] *Véase el artículo «Fe y turismo» (*AP*, 93–94).*

prando blusas y plumas, y ni en eso han sabido elegir. Yo no sé por qué en los viajes circulares ha de ser una cosa obligada la visita a los museos ¿Es que al que hace una excursión de siete días por Alemania le obligan a estudiar la filosofía de Cohen? ¿Por qué han de obligarle a ver las pinacotecas de Munich? Que vea los paisajes, que vea los lagos y las montañas; que coma, respire y que se vaya a su pueblo. (*A*, 110–111).

Para Camba, «el turista es un hombre impermeable» (*P*, 145), en quien jamás penetra el espíritu de los países que recorre porque, sobre no enterarse de nada debido a la celeridad con que devora cuanto se le presenta a los ojos,,no se mezcla nunca a la vida de los pueblos y ni influye ni se deja influir por ellos. La estupenda serie dedicada a bosquejar una tipología del turista moderno –el inglés, el alemán, el yanki, el francés y el español– de *Playas, Ciudades y Montañas* reúne algunas de las piezas más memorables de este escritor que, sin embargo, confiesa, en «Admiración de la ruina (*L*, 45–47)» –y en un tono que a pesar de la ironía final no oculta un fondo de curiosidad y sincero interés–, que «uno de los proyectos periodísticos que no podré realizar nunca es el de inscribirme entre un grupo de ingleses para hacer un viaje colectivo por medio de la Agencia *Cook*, un viaje a Egipto, a Grecia, a Italia o a España; es decir, a un sitio donde haya muchas ruinas». Y a continuación, el cronista intercala una animada escena de turistas ingleses admirando las ruinas siguiendo las directrices del jefe de excursión, para continuar el artículo con un autorretrato en que se representa en idéntica situación. El remate de este artículo es uno de los más logrados: «¿Que cómo se pueden admirar los ingleses a plazo fijo? Pues porque son unos hombres metódicos.// El día en que yo pueda me iré como cronista en una excursión de ingleses, y mientras ellos admiran las ruinas yo les admiraré a ellos.» (*L*, 47).

Ni el arte ni los vestigios del pasado ni la Naturaleza, sublime o pintoresca, (con)mueven a este singular viajero que declara sin ambages que la emoción del viaje sobreviene después, al recordarlo. Así, cuando ante la Acrópolis, y tras repetirse para sí «Esta es la montaña sublime...», comprueba que no experimenta ninguna sensación extraordinaria, saldrá de allí tristísimo: «Y es que cierta clase de emociones, como la emoción artística, la emoción histórica o la emoción del paisaje necesitan una elaboración especial. Sobre todo, y para hablar en lenguaje a la moda, hay que evitar que el subconsciente se sienta demasiado vigilado».

El viajero Julio Camba, si no muestra especiales preferencias por determinados destinos, sí manifiesta en cambio su firme propósito de

huir de otros: los escenarios y espacios literaturizados, símbolos de sensibilidades o escuelas literarias con las que no se identifica. Es cierto que estará en la Roma «falseada» por los pintores, pero ¡qué distintas sus crónicas romanas de los artículos que le inspira la estancia en Nápoles! Y recorrerá en vaporcito el lago Leman, partiendo de Ginebra. Todo le parecerá precioso, e incluso «ideal», pero...

> con el lago Leman a mí me pasa lo mismo que con la Fornarina. La Fornarina también es preciosa, yo lo reconozco, pero no la frecuento ni la describo. La Fornarina representa una escuela literaria a la cual no pertenezco. (...) El Lago Leman también representa toda una escuela literaria: esa escuela que tiene por objeto describir los encantos de la Naturaleza [...] Pero cuando un lago se impregna de literatura, como cuando un viejo se pinta las barbas, entonces pierde todo derecho a nuestra consideración, y nosotros podemos burlarnos de él. Si yo me burlo alguna vez del lago Leman, que no tome mis burlas en cuenta la Naturaleza, sino la Literatura. El lago Leman está lleno de literatura como de un perfume cursi. La literatura y la idiotez brotan de sus aguas como una emanación, mezcladas al perfume de las flores y a la música de las orillas... (*P*, 119–20).

La misma actitud muestra hacia el glorificado Mont–Blanc, que le parece «una montaña rusa demasiado yanki», hecha «con el mismo criterio con que están hechos los rascacielos de Chicago» y cuyo único objeto es el de ser la montaña más grande de Europa (*P*, 117). «El inteligente en Mont–Blanc» (*P*, 121–2) es una deliciosa caricatura del versado en Mont–Blanc como si de una ciencia se tratase, y también denuncia allí Julio Camba la presencia de mercaderes que trafican con la belleza natural, rematando el párrafo con una ingeniosa agudeza: «Los suizos les sacan el dinero a sus montañas hasta al través de los telescopios. [...] Al lado de los suizos, ¡qué pésimo negociante resulta aquel pobre José María, que quiso explotar Sierra Morena armado de un trabuco!» (*P*, 122). En pocos viajeros encontramos una tan firme oposición e implacable crítica del pintoresquismo –artístico o paisajístico– como en las página de Julio Camba, según vemos, por ejemplo, en «Los sitios pintorescos»: «¡Siempre el pequeño trozo de prosa destruyendo la divina poesía!». (*PE*, 203–4).

Este propósito desmitificador, que lleva constantemente aparejado el análisis lúcido y crítico, lo induce a revisar otro de los más socorridos tópicos de la literatura viajera: aquel que establece una antagonía entre automovilismo y naturaleza en lo que se refiere al modo de percibir y gozar de ésta cuando se viaja empleando dicho medio. Tras seña-

lar que con el automovilismo, y como reacción contra él, nació un gran amor hacia la Naturaleza, Camba aborda el mencionado tema, empezando por mostrar lo absurdo y ridículo de tal planteamiento:

> ... pero, aunque el automovilismo fuese, efectivamente, inadecuado a la contemplación del paisaje, ¿qué importaría esto? Al inventar el motor a explosión los técnicos no se propusieron, ni mucho menos, resolver un problema de óptica, sino dotar al mundo de un nuevo medio de transporte. ¿Que este medio de transporte no sirve para ver las bellezas naturales? Y las linotipias, ¿es que sirven para verlas? En cambio, esos gemelos prismáticos, a través de los que adquieren tanta nitidez los puntos más borrosos del horizonte, serían completamente inútiles en una imprenta como máquinas de componer[8].

Pero de inmediato se desmarca del lugar común –«yo no comparto la opinión de que las grandes velocidades automovilísticas impidan ver el paisaje»– y pasa a analizar en qué consiste la novedad que en nuestra visión del paisaje traen los modernos medios de transporte –automóvil y aeroplano–, contrastando humorísticamente la etapa anterior y la nueva, y pasando a continuación a formular, ya en tono grave y con la extraordinaria agudeza que le caracteriza, la naturaleza del cambio operado:

> Creo que, hasta la invención del automóvil, no hemos tenido del paisaje más que visiones defectuosas y fragmentarias. Lo veíamos, eso sí, con una gran minuciosidad; pero semejante visión era más propia de animales domésticos que de animales políticos. Era una visión de gallinas, cuyo mundo acaba donde acaba su horizonte. El hombre necesitaba hacerse una idea plástica de su España o de su Francia, y esta idea se la va haciendo hoy gracias al automóvil y al aeroplano. A la antigua visión en detalle suceden las grandes visiones de conjunto, y el paisaje actual ya no es, como el antiguo, un paisaje analítico, sino, al revés, un paisaje sintético. Porque el paisaje se transforma a medida que se transforman los medios de locomoción para los que no constituyen un fin y de los que es, más bien, una consecuencia. Ustedes dicen que el automóvil no sirve para ver el paisaje; pero, ¿de qué paisaje hablan ustedes, señores? No servirá para ver el paisaje del carromato; pero posee, en cambio, un paisaje propio, que es creación suya. Eso que ustedes consideran una visión deficiente del paisaje, eso es el paisaje moderno. El paisaje moderno tiene una velocidad media de sesenta kilómetros por hora, y cuando ustedes creen verlo a diez, es decir, cuando miran ustedes a su alrededor desde una diligencia, lo que real-

[8] *«Sobre el paisaje automovilístico»,* Sobre casi todo, *p. 78.*

> mente ven es un paisaje muerto, que pertenece ya a la historia. Decididamente, no seré yo quien combata al automovilismo por amor a la Naturaleza. Para combatirlo me basta y me sobra con el hecho de no tener automóvil.

Indomeñable e irreductible Camba, como siempre que se propone combatir el lugar común, tanto mediante el procedimiento larriano de mostrar el absurdo por reducción al mismo absurdo como mediante el empleo de una impecable lógica, según puede apreciarse en las líneas finales de la cita. «Un sitio para escribir artículos» es una ácida desmitificación del escritor–viajero al modo romántico y de determinados espacios y escenarios como indiscutibles parajes de inspiración literaria, al par que una sólida revisión de determinados tópicos aparejados a la figura del escritor y al propio quehacer literario:

> Yo no comprendo que la Naturaleza inspire a los escritores y que no inspire, por ejemplo, a los cerrajeros. Es decir: eso de que frente a la Naturaleza un escritor sienta el deseo irresistible de hacer un artículo, me parece igual que si un cerrajero sintiera en el mismo caso el deseo irresistible de hacer una cerradura. // Porque los artículos y los dramas, los versos y las novelas tienen generalmente con la Naturaleza una relación semejante a la que pueda tener la cerrajería. No nos hagamos ilusiones. La literatura no es, como creen muchos literatos, una cosa tan grande y tan bella como el mar o como el cielo; a lo menos, la literatura que hace todo el mundo. Es una mala manera de ganarse la vida, y nada más. (*P*, 139).

En este sentido, nada más irreverente que el artículo «Filosofía sobre la maleta», en el que pulveriza un elemento habitual en la literatura viajera: el discurso –elocuente, ditirámbico, melancólico y falso, por estar contagiado de literatura– que el viajero dirige a su vieja maleta, máximo exponente de los objetos mudos que se constituyen en compañeros de viaje. Si la maleta hablase, sin embargo... «–Pero ¡so charrán! –le diría a su dueño–. ¡Si yo no he pasado nunca de Guadalajara! ¿Qué viajes ni qué aventuras son ésas? Y si estoy tan estropeada es porque más de una vez usted me ha tirado villanamente del balcón a la calle para marcharse de la casa de huéspedes sin pagar...» (*L*, 26–27).

Y bien, lo lógico es preguntarse cómo un personaje tan escéptico (incluso descreído) hacia los viajeros y los escritores–viajeros escribe miles de páginas de tal naturaleza. ¿De qué se ocupa en ellas, si ni el Arte, ni la Historia, ni la Naturaleza parecen interesarle? Pensaba titular esta nota «Un batracio aventurero rodeado de vidas», intentando así apuntar el dibujo esencial que proyectan los artículos viajeros de Julio

Camba: el yo del narrador en medio de las gentes (las vidas, el vivir) que encuentra a lo largo de sus aventuras, aplicando a cada polo del cuadro la misma lente de enfoque. Y en todas ellas, combina el modo expositivo con una escena dialogada, protagonizada por personajes anónimos, o bien por otros individualizados (entre quienes convive), o incluso por un «imaginario interruptor» que le interpela rompiendo así el discurso único, además de sugerir con tal recurso, que es el interlocutor (el lector) quien interviene y se aproxima a la realidad o experiencia del viajero. Muy a menudo encontramos piezas enteramente dialogadas, que resultan de un dinamismo notable y de una gran viveza. La materia de los asuntos tratados procede directamente de la experiencia vivida u observada, e incluso de hechos o sucesos noticiados por la prensa.

Ácido, irreverente, original, espontáneo, agudo, provocador, impertinente... este impar coleccionista de países nos ha dejado en sus artículos nómadas una de las más genuinas muestras de literatura de viajes:

> ... yo me declaro un poco atacado de esta enfermedad de los viajes. Así, como hay quien colecciona sellos de correos, puños de paraguas, pipas, corbatas, fotografías de actrices o billetes de Banco, yo colecciono países. (AP, 77).



Borges con Victoria Ocampo y Leonor Acevedo de Borges

Las canciones malgaches de Parny

Eduardo Moga

«La isla de Madagascar se divide en una infinidad de pequeños territorios que pertenecen a otros tantos príncipes. Estos príncipes están siempre en guerra unos contra otros, con un solo propósito: hacer prisioneros para vendérselos a los europeos. Sin nosotros, pues, este pueblo viviría feliz y en paz. Reúne destreza e inteligencia. Es amable y hospitalario. Los que viven en la costa desconfían con razón de los extranjeros y adoptan, en sus tratados, todas las precauciones que dicta la prudencia, incluso la desconfianza. Los malgaches son alegres por naturaleza. Los hombres viven ociosos y las mujeres trabajan. Les entusiasma cantar y bailar. He recogido y traducido algunas canciones que pueden dar una idea de sus usos y costumbres. No conocen el verso; su poesía es sólo una prosa depurada, de música sencilla, suave y siempre melancólica».

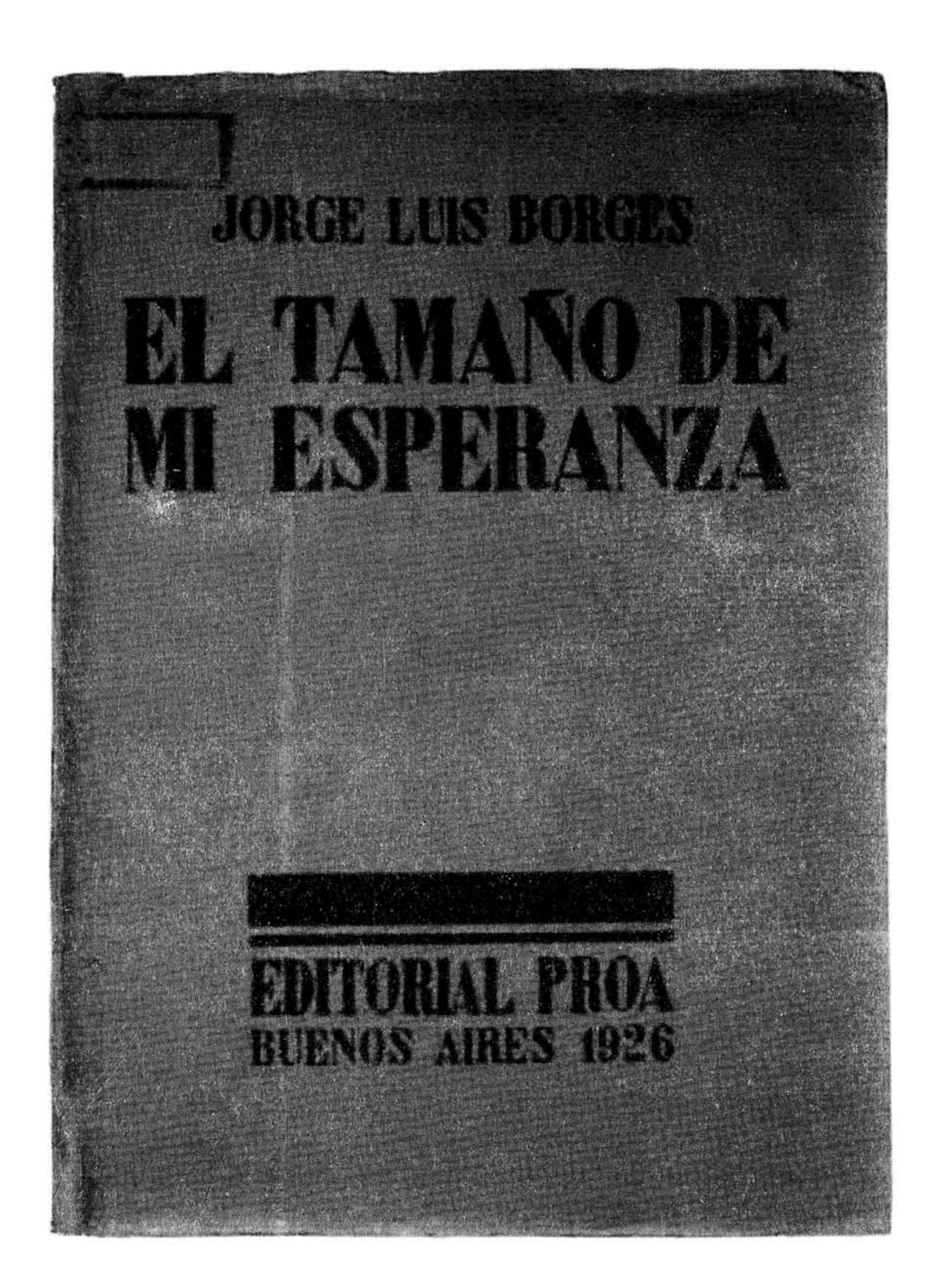
A Evariste Parny se le tiene por uno de los mejores poetas líricos del XVIII francés, junto con André Chenier, y, probablemente, por su mejor autor erótico. Lo cual acaso no sea mucho decir. El Siglo de las Luces alumbró, pese a su nombre, a pocos poetas verdaderos, y fue más bien un periodo de reconstrucción soterrada, de germinación invisible, cuyo principal mérito consistió en alimentar el sustrato de la gran eclosión moderna del romanticismo. Parny es un buen ejemplo de esta dualidad. Fue, inevitablemente, autor de su tiempo, recompensado con honores cortesanos y el ingreso en la Academia, pero también precursor de la nueva estética romántica: su obra influyó en Chateaubriand, Musset y Lamartine, cuyas *Meditaciones* le deben mucho. En tanto que escritor neoclásico y volteriano, practicó una poesía populosa y marmórea, y compuso la sátira *La guerra de los dioses* (1799), en diez cantos y un epílogo, o el oscuro *Los rosacruces* (1808), nada menos que en doce. Sin embargo, Parny –«el más raciniano de los volterianos», según Sainte-Beuve– escribió también libros delicados y sensuales, como las *Poesías eróticas* (1778), inspiradas en un amor frustrado en su isla natal de la Reunión, y las *Canciones malgaches* (1787).

Es éste un lacónico conjunto de doce textos en prosa y un prefacio, que Parny presenta como traducciones de algunos poemas de la isla de

Madagascar. La investigación ha demostrado que son creaciones del propio Parny, muy libremente inspiradas, si acaso, en las tonadas locales. Este artificio –ya empleado, con éxito singular, por el escocés James MacPherson, que alegaba haber descubierto, en 1760, los poemas del mítico bardo Osián– le permitió, por una parte, eludir las constricciones retóricas de la época, y, por otra, disponer de una coartada para la composición de piezas que quebraban las igualmente férreas convenciones amorosas y políticas de su tiempo. En efecto, las *Canciones malgaches* resucitan el mito de una Nausicaa indígena sexualmente obsequiosa con los exploradores, e, influidas por el igualitarismo ilustrado, impugnan el colonialismo y la esclavitud, algo que hoy nos parece banal, por aceptado, pero que no resultaba fácil hacer en las sociedades europeas del momento. Formalmente, su principal interés consiste en prefigurar el poema en prosa. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, otros autores franceses –como Rousseau con *La nueva Eloísa*– habían abonado el terreno con ejercicios de prosa poética. Pero es Parny el primero que dibuja algo que puede identificarse con el poema en prosa, después institucionalizado por Aloysius Bertrand, con *Gaspar de la noche,* en 1842, y Baudelaire, con sus *Pequeños poemas en prosa,* en 1862. Las melodiosas cadencias de las *Canciones malgaches,* su tono transparente y sinuoso, su fluencia entre exaltada y elegíaca, las sitúan, no sin ambigüedad, en el ámbito de lo poético. Parny trabajó, ciertamente, en la frontera de los géneros: otras creaciones suyas, como *La guerra de los dioses,* son novelas en verso; ésta abandona la disposición versal –como dice el propio autor en su introducción: «su poesía no es mas que una prosa depurada»–, pero se aferra a lo lírico.

Las *Canciones malgaches* observan una estructura musical, y quizá por eso Maurice Ravel musicó tres de ellas en 1927. En el conjunto se suceden tres tonos distintos: uno, lírico y armonioso, en los poemas que reflejan la bondad, la hospitalidad y el hedonismo de los nativos; otro, épico, propio de los fragmentos en que se narran disputas y batallas; y un tercero, patético, que inspira las piezas de planto y súplica. Los tres registros aparecen intercalados, creando una suerte de fluctuación o desgarramiento, aunque son los poemas más acogedores –los del primer grupo– los que abren y cierran el poemario. Otros rasgos estructurales aportan dinamismo al conjunto: se alternan los poemas dialogados –de naturaleza casi teatral–, los discursivos y los narrativos, aunque sin que se resienta la unidad de la obra; por el contrario, unos y otros se fortalecen mutuamente –los relatos ilustran lo enunciado por los personajes, y las conversaciones y parlamentos de éstos anuncian

los sucesos venideros–, y ello refuerza la cohesión del conjunto. Los temas son también diversos, aunque, como es lógico, aparecen condicionados por las modas e intereses de la época: desde el mito del buen salvaje, tan felizmente divulgado por Rousseau, hasta el exotismo de los lugares lejanos, pasando por un amor en el que cohabitan, como siempre, el deseo y la muerte, la creación y la destrucción, eros y tánatos. Todos ellos, sin embargo, aparecen hilvanados, como dice Parny en su prólogo, por «una música sencilla, suave y siempre melancólica»; una música que es reflejo del feliz primitivismo de una sociedad que no comparte la retórica y la avaricia de los dominadores europeos, y que quizá sea lo que hoy nos permite leer estas canciones como si no hubieran pasado más de dos siglos desde que se escribieran.



Primera edición de *El tamaño de mi esperanza*

Canciones malgaches

Évariste Parny

Canción Primera

–¿Quién reina en esta tierra? –Ampanani. –¿Dónde está? –En la choza real. –Llévame ante él. –¿Vienes con la mano tendida? –Sí, vengo como amigo. –Puedes entrar.

–Salud al jefe Ampanani. –Hombre blanco, te devuelvo el saludo y dispongo que seas bienvenido. ¿Qué buscas? –Vengo a visitar esta tierra. –Tus pasos y tu mirada son libres. Pero ya caen las sombras; se acerca la hora de la cena. Esclavas, poned una estera en el suelo y cubridla con grandes hojas de banano. Traed arroz, leche y fruta madurada en el árbol. Adelántate, Néhalé; que la más bella de mis hijas sirva a este extranjero. Y vosotras, sus jóvenes hermanas, alegrad la cena con vuestros bailes y vuestras canciones.

Canción Segunda

Bella Néhalé, conduce a este extranjero a la choza vecina, extiende una estera en el suelo, y que se alce sobre ella un lecho de hojas; deja caer luego la túnica que envuelve tus jóvenes encantos. Si adviertes en sus ojos un amoroso deseo; si su mano busca la tuya, y te oprime suavemente contra él; si te dice: «Ven, bella Néhalé, pasemos la noche juntos», entonces siéntate en sus rodillas. Que su noche sea feliz, y la tuya deliciosa, y no vuelvas hasta que el renacer del día te permita leer en sus ojos todo el placer que haya experimentado.

Canción Tercera

¿Qué imprudente osa convocar a Ampanani al combate? Empuña su azagaya de punta de hueso y cruza a zancadas la llanura. Su hijo camina junto a él; se alza como una palmera joven en la

montaña. Vientos tempestuosos, respetad a la joven palmera de la montaña.

Los enemigos son muchos, pero Ampanani no busca sino a uno, y lo encuentra. Valeroso enemigo, tu gloria esplende: el primer golpe de tu azagaya ha derramado la sangre de Ampanani. Pero esa sangre no ha corrido jamás sin venganza. Caes, y tu caída siembra el pánico entre tus soldados; huyen, intentando ganar sus cabañas, pero la muerte los persigue: las antorchas encendidas reducen el pueblo entero a cenizas.

El vencedor vuelve sosegadamente, llevando por delante los rebaños que mugen, los prisioneros encadenados y las mujeres desconsoladas. Inocentes niños, ¡sonreís y tenéis amo!

Canción Cuarta

Ampanani
Mi hijo ha perecido en el combate, ¡oh, amigos míos! Llorad al hijo de vuestro jefe; llevad su cuerpo al recinto donde habitan los muertos. Lo protege un muro elevado, sobre el que se alinean cabezas de buey de amenazadora cornamenta. Respetad la morada de los muertos: su ira es terrible y su venganza, cruel. Llorad a mi hijo.

Los hombres
La sangre de los enemigos ya no teñirá de rojo su brazo.

Las mujeres
Sus labios ya no besarán otros labios.

Los hombres
La fruta ya no madurará para él.

Las mujeres
Sus manos ya no oprimirán pechos elásticos y ardientes.

Los hombres
Nunca volverá a cantar, tumbado bajo el espeso follaje de un árbol.

Las mujeres
Ya no susurrará al oído de su dueña: ¡Volvamos a empezar, bienamada!

Ampanani
Ya basta de llorar a mi hijo; que la alegría suceda a la tristeza: mañana puede que vayamos a donde ha ido él.

Canción Quinta

Desconfiad de los blancos, habitantes de la orilla. En tiempos de nuestros padres, los blancos arribaron a esta isla. Les dijeron: Contemplad estas tierras; que vuestras mujeres las cultiven. Sed justos, sed benignos, sed nuestros hermanos.

Los blancos lo prometieron, pero levantaron baluartes. Pronto se alzó un fuerte amenazante; encerraron el trueno en bocas de bronce; sus sacerdotes quisieron darnos un dios que nos era desconocido; hablaron de obediencia y esclavitud: ¡antes la muerte! La matanza fue prolongada y terrible, y, pese al rayo que vomitaban, que destruía ejércitos enteros, todos fueron exterminados. Desconfiad de los blancos.

Hemos visto a nuevos tiranos, más fuertes y numerosos, plantar su pabellón en la orilla. El cielo ha combatido por nosotros: les ha arrojado lluvias, tempestades y vientos envenenados. Ya no existen; nosotros, en cambio, vivimos, y somos libres. Desconfiad de los blancos, habitantes de la orilla.

Canción Sexta

Ampanani
Joven prisionera, ¿cómo te llamas?

Vaïna
Me llamo Vaïna.

Ampanani
Vaïna, eres bella como el primer rayo del día. Pero ¿por qué dejan escapar lágrimas tus grandes ojos?

Vaïna
¡Oh, rey! Yo tenía un amante.

Ampanani
¿Y dónde está?

Vaïna
Quizá haya muerto en el combate, o quizá deba su salvación a la huida.

Ampanani
Que huya o que muera; yo seré tu amante.

Vaïna
¡Oh, rey, apiádate del llanto que moja tus pies!

Ampanani
¿Qué quieres?

Vaïna
Ese infortunado ha besado mis ojos, ha besado mi boca, se ha dormido en mi pecho; lo llevo en mi corazón, de donde nadie podrá arrancarlo nunca.

Ampanani
Coge este velo y cubre tus encantos. Acaba.

Vaïna
Permíteme ir a buscarlo entre los muertos o entre los fugitivos.

Ampanani
Ve, bella Vaïna. ¡Perezca el bárbaro que encuentra placer en besos mezclados con lágrimas!

Canción Séptima

Zanhar y Niang han hecho el mundo. ¡Oh, Zanhar! No te dirigimos plegarias: ¿para qué rezar a un dios bueno? Es a Niang al que hay que aplacar. Niang, espíritu maligno y poderoso, no

hagas rodar el trueno por encima de nuestras cabezas; deja de decirle al mar que se desborde; exime de tu cólera los frutos que han de nacer, y no seques el arroz en su flor; no abras el seno de nuestras mujeres en días desfavorables, y no obligues a una madre a renunciar así al báculo de su vejez.

¡Oh, Niang! No destruyas los favores de Zanhar. Tú reinas sobre los malvados: ya son bastantes; no atormentes también a los buenos.

Canción Octava

Es agradable tumbarse, con el calor, bajo un árbol frondoso y esperar a que el viento de la tarde refresque.

Mujeres, acercaos. Mientras yo descanso aquí, bajo este árbol frondoso, regaladme los oídos con vuestros sostenidos acentos. Repetid la canción de la joven cuyos dedos trenzan la estera o que, sentada junto al arroz, espanta a los ávidos pájaros.

El canto complace a mi alma, y el baile se me antoja casi tan dulce como el beso. Que vuestros pasos sean lentos, que imiten los gestos del placer y el abandono del deseo.

Ya se levanta el viento de la tarde; la luna empieza a brillar por entre los árboles de la montaña. Marchaos, y preparad la cena.

Canción Novena

Una mujer arrastraba por la orilla a su única hija para vendérsela a los blancos.

¡Oh, madre! Me has llevado en tu seno, soy el primer fruto de tu amor: ¿qué he hecho para merecer la esclavitud? He confortado tu vejez; por ti he cultivado la tierra; por ti he cogido fruta; por ti he peleado con los peces del río; te he protegido del frío; cuando hacía calor te he llevado a la sombra perfumada; he velado tu sueño, y espantado de tu rostro los insectos importunos.

¡Oh, madre! ¿Qué será de ti si no estoy yo? El dinero que vas a recibir no te proporcionará otra hija; morirás en la miseria, y mi mayor dolor será no poderte socorrer. ¡Oh, madre, no vendas a tu única hija!

¡Ruegos infructuosos! Fue vendida, cargada de hierros y metida en un barco; y abandonó para siempre su querida y dulce patria.

Canción Décima

¿Dónde estás, bella Yaouna? El rey ya despierta y su mano amorosa desea acariciar tus encantos. ¿Dónde estás, culpable Yaouna? En los brazos de un nuevo amante saboreas sosegados placeres, deleitosos placeres. ¡Ah! Apresúrate a hacerlo, porque serán los últimos de tu vida.

La cólera del rey es terrible. –Guardias, volad: encontrad a Yaouna y al insolente que recibe sus caricias.

Llegan desnudos y encadenados. En sus ojos, un resto de deseo se mezcla con el miedo.

—Ambos merecéis la muerte, y ambos vais a recibirla. Joven osado, coge esta azagaya y clávasela a tu amante.

El joven se estremece, retrocede tres pasos y se tapa los ojos con las manos. Sin embargo, la tierna Yaouna lo mira con ojos más dulces que la miel de primavera, con ojos en los que el amor refulge entre las lágrimas. El rey, furioso, empuña la temible azagaya y se la arroja con fuerza. Yaouna, herida, se tambalea, cierra los bellos ojos y, entreabriendo la boca moribunda, exhala su último suspiro. Su desdichado amante lanza un grito de horror. Yo he oído ese grito: ha retumbado en mi alma, y su recuerdo me da escalofríos. A su vez, el joven recibe también el golpe funesto y se desploma sobre el cuerpo de su amante.

—¡Infortunados! Dormid juntos, dormid en paz en el silencio de la tumba.

Canción Undécima

¡Temible Niang! ¿Por qué abres mi seno en un día desfavorable?

¡Qué dulce es la sonrisa de una madre al ver el rostro de su primogénito! ¡Qué cruel es el momento en que esa madre arroja al río a su primogénito, para recuperar la vida que acaba de darle! ¡Inocente criatura! El día que ves es desfavorable; amenaza con su maligna influencia a cuantos lo sigan. Si te salvo, la fealdad ajará tus mejillas, una fiebre ardiente te abrasará las venas, crecerás entre padecimientos, el zumo de la naranja se agriará en tus labios, una brisa envenenada desecará el arroz que planten tus manos; los peces reconocerán y eludirán las redes; el beso de tu amante será frío y carente de dulzura; una penosa impotencia te perseguirá en sus brazos. Muere, ¡oh, hijo mío! Muere una vez, para evitar mil muertes. Necesidad cruel, ¡temible Niang!

Canción Duodécima

Nahandové, ¡oh, bella Nahandové! El pájaro nocturno ha empezado a cantar, la luna llena brilla sobre mi cabeza y el incipiente rocío humedece mis cabellos. Es la hora: quién podrá detenerte, Nahandové, ¡oh, bella Nahandové! El lecho de hojas está dispuesto; lo he sembrado de flores y hierbas odoríferas. Es digno de tus encantos, Nahandové, ¡oh, bella Nahandové!

Ya viene. Reconozco la respiración agitada que provoca el paso presuroso; oigo el frufrú de la túnica que la envuelve: es ella, es Nahandové, ¡la bella Nahandové!

Recobra el aliento, mi joven amiga; descansa en mis rodillas. ¡Qué encantadora es tu mirada! ¡Qué vivo y delicioso el temblor de tu pecho bajo la mano que lo oprime! Sonríes, Nahandové, ¡oh, bella Nahandové!

Tus besos penetran hasta el alma; tus caricias incendian mis sentidos. Detente, o me matarás. ¿Se muere de deseo, Nahandové, oh, bella Nahandové?

El placer pasa como un relámpago, tu dulce aliento se debilita, tus ojos húmedos vuelven a cerrarse, tu cabeza se inclina blandamente y tus arrebatos se transforman en languidez. Nunca has sido tan bella, Nahandové, ¡oh, bella Nahandové!

Qué delicioso es el sueño en los brazos de la amada, aunque menos que el despertar. Te vas, y yo languidezco entre lamentos y deseos; languideceré hasta la noche, pero por la noche volverás, Nahandové, ¡oh, bella Nahandové!



Borges con su madre, Leonor Acevedo

Pobreza y desigualdad en el mundo

Francisco Sanabria Martín

La cuestión de que trata este artículo es polémica, y a su carácter controvertido se unen elementos emotivos que derivan de la lógica sensibilidad que se tiene, y debe tenerse, por los problemas humanos. Por si fuese poco, se mezclan también elementos ideológicos y posturas políticas, algunas de ellas de carácter marcadamente marginal.

Sin embargo, los conceptos de pobreza, desigualdad y desarrollo[1] deben ser tratados, no con neutralidad distante y fría, pero sí con serenidad, esto es, desde la objetividad que se deriva de una ponderación equilibrada de los datos y los hechos tales como son, no como nos gustaría que fuesen. Eso voy a intentar, consciente de que esa necesaria exactitud puede sacrificar la fluidez en la lectura, como soy consciente asimismo de la dificultad de la tarea y de que las respuestas y soluciones no son unívocas.

1. Solemos oír esto con gran frecuencia: «Hoy en día, los países ricos son más ricos que nunca y los pobres son más pobres que nunca». Frase rotunda, de comprensión sencilla y acrítica, lo que la hace tan estimulante como un *slogan* publicitario; reúne pues todas las ventajas para ser convincente, y suele serlo; sólo tiene una desventaja: no es cierta o, para ser más justos, no es exacta porque carece de matices. No sin ironía escribía Pío Moa: «Llevo oyendo esa tesis hace más de treinta años, y si fuera cierta, en ese período habría muerto de hambre más de la mitad de la población mundial, cuando en realidad se ha duplicado, y la capacidad de consumo de los países pobres, aunque a menudo ínfima, no ha descendido, y en muchos casos ha aumentado»[2]

En efecto, B. Lomborg, en un libro muy reciente, afirma: «En realidad la suerte de la Humanidad ha mejorado conforme a prácticamente todos los indicadores cuantificables»[3]. Añade el profesor José Antonio

[1] *De esta última cuestión trataré en otro artículo.*

[2] Páginas para el Mes, *Noviembre, 2001.*

[3] *Bjorn Lomborg,* The Skeptical Environmentalist. Measuring the Real State of the World, *CUP, Cambridge, 2001.*

Alonso: «El siglo XX conoció un progreso sin precedentes en las condiciones de vida de la humanidad. El producto real a lo largo de la centuria creció a una tasa anual cercana al 2,5%, muy superior a la de cualquier etapa precedente en la historia, de tal modo que, aún a pesar del importante crecimiento demográfico, el PIB per cápita promedio mundial logró multiplicarse por 8 en el tramo que media entre el comienzo y el final de siglo»[4] Por su parte, el Fondo Monetario Internacional señaló hace poco: «La prosperidad material se ha incrementado más en los últimos cien años que en todo el resto de la historia de la humanidad»[5]

Lo cierto es que los países ricos son hoy en general más ricos y algunos mucho más ricos, gran parte de la países pobres son hoy menos pobres, algunos bastante menos pobres, y en fin, desgraciadamente, otros países pobres lo son más que nunca o lo son tanto como lo fueron siempre.

La población pobre del mundo se calcula en torno a 1.200 millones de personas. Pues bien, Asia Meridional alberga al 41,5% de esa cifra y 488 millones viven allí con menos de un dólar; Asia Oriental alberga al 23% y 279 millones viven con renta inferior a un dólar; Iberoamérica, un 5%, con 57 millones; Europa Central y Oriental y la CEI, un 2%, con 9 millones; los Países Árabes, un 1,5%, con 6 millones; África subsahariana, salvo poquísimas excepciones, representa el 27% de la población pobre, y 315 millones que viven, si eso es vivir, con menos de un dólar. Por otra parte los quince países con el Índice de Desarrollo Humano mas bajo y con tendencia a caer se sitúan en ese mismo espacio geográfico, que se halla así en la peor de las posiciones. Sin olvidar que en tal situación de caída se hallan también Moldavia y Rusia[6].

J. Velarde señaló recientemente que el capitalismo «nos ha hecho a todos más ricos, pero también más desiguales»[7]. Y no ha sido sólo el capitalismo –me atrevo a complementar al ilustre economista– el que ha provocado esa desigualdad sino tanto o más el ejercicio de la libertad o la privación de ella en los individuos y las sociedades. Y el Premio Nobel Amartya Sen confirma que el mundo actual cuenta con los mayores avances de la historia en economía, política, esperanza de

[4] *José Antonio Alonso, «Desarrollo y equidad social: nuevas visiones sobre la pobreza», en* Boletín Informativo. *Fundación Juan March, 314, noviembre 2001, pp. 3ss.*

[5] *Fondo Monetario Internacional,* World Economic Outlook, *abril de 2000.*

[6] Informe sobre Desarrollo Humano 2003, *Naciones Unidas/Mundiprensa. (De ahora en adelante PNUD).*

[7] *J. Velarde, «La lucha contra la pobreza», en* A B C, *11.11.01., p. 52.*

vida, bienestar y contactos mutuos entre pueblos, pero añade: «y, sin embargo, también vivimos en un mundo de notables privaciones, miseria y opresión»[8].

El Profesor Alonso, en su trabajo ya citado, añadía lo siguiente: «Ahora bien, el siglo presenta simultáneamente un gran pasivo que recorre y matiza los logros anteriormente mencionados: la notable desigualdad que se observa entre países y regiones a escala mundial. El siglo XX es un período de profundización de las asimetrías, de agudización de las desigualdades entre los pueblos del planeta: se trata, sin duda, del rasgo más distintivo y caracterizador del actual sistema de relaciones internacionales»[9].

Por su parte, F. Bourguignon y C. Morrison[10] aseguran que, a grandes rasgos, la desigualdad mundial llegó al máximo a mediados del recién pasado siglo, tras más de cien años de divergencia continua. Los cambios en los últimos cincuenta años son menores comparados con esa dramática evolución, y la situación parece que se estabiliza. A su vez el profesor Sala i Martín confirma que se ha reducido a escala mundial la diferencia de ingresos[11].

En consecuencia, sin que pueda descuidarse una realidad tan tremenda como la pobreza, el problema en el mundo de hoy es, sobre todo, un problema de desigualdad, de falta de correspondencia entre los miembros de la sociedad, de diferencias, desproporción y desequilibrio entre los países y dentro de ellos: el Coeficiente Gini, de elaboración compleja, se mueve entre un 0, que representaría la igualdad absoluta, y un 100 que representaría la desigualdad absoluta; pues bien, ese Índice nos muestra que están por encima de los 50 puntos, esto es, existe una gran desigualdad, en 9 países iberoamericanos y en 14 subsaharianos[12]. Y esa desigualdad acontece, no ya en riqueza o condicio-

[8] *Amartya Sen,* Desarrollo y libertad, *Barcelona, 2000, p. 15.*

[9] *J. A. Alonso,* id., *p. 4.*

[10] *En su artículo «Inequality among World Citizens: 1820-1992».*

[11] *«The World Distribution of Income (Estimated from individual country distribution),* Working Paper 8933, *National Bureau of Economic Research, Cambridge, May 2002. Indica asimismo que en 1970 la población pobre del mundo era de un 20%, subsistiendo con menos de un dólar al día; en 1998 esa ecuación es sólo del 5%, por lo que hay 400 millones de pobres menos. La triste excepción es, una vez más, África que en 1960 representaba el 11% de los pobres del mundo y en 1998 representa el 60%. La diferencia con Asia Oriental, que ha disminuido distancias, es la aún discreta aplicación en esta zona de la nuevas tecnologías de la información y la comunicación.*

[12] *Como dato comparativo señalaré estos coeficientes: EE UU, 40,8; Italia, 36; Reino Unido, 35,9, España, 32,5; los países escandinavos y Japón se mueven entre los 25 y 26.* V. PNUD *2003.*

nes materiales, factores nada despreciables, sino en libertades y en instituciones que las propicien y mantengan, siendo así que éstas son asimismo condición necesaria para el desarrollo sostenido de las sociedades, que sin ellas permanecen en la pobreza cultural no menos que en la material. Lo confirmaba el Ministro de Educación de Brasil, Cristovam Buarque en su reciente visita a España.

Porque pobreza no es sólo carencia de ingresos, falta de medios materiales, sino también privación de servicios básicos, grados de autonomía personal, de respeto a la dignidad y a la autoestima de las personas, y exclusión o marginación de los procesos de decisión social[13]. Otra cosa, claro está, se halla en la dificultad de mensuración de todo ese conjunto de variables menos aprehensibles que los ingresos *per capita.* Pero, en este sentido las Naciones Unidas son muy explícitas: pobreza es incapacidad para disfrutar de una vida saludable, falta de acceso a la educación, exclusión política y social[14].

A partir de ahí, podría anticiparse ya que los regímenes opresivos engendran miseria antes o después, y los regímenes democráticos ahuyentan la miseria antes o después: la liberalización política es seguida de mejoras acentuadas en los ingresos de los países en que se practica[15] Otra cosa, y peliaguda, es cómo operar el tránsito social y político desde la opresión a la libertad. Ciertamente no sólo con globalización y libre comercio, este último de discutible práctica por el mundo desarrollado, que practica el proteccionismo más descarnado en muchos campos. Pero es lo cierto que ambos, frente a lo que se dice sin probarlo, actúan más en contra de la opresión y el despilfarro que a favor suyo. El índice de libertad económica tiene una correlación positiva con la renta *per capita*, el crecimiento, el desarrollo humano y la esperanza de vida, y una correlación negativa con la corrupción y la pobreza[16].

2. Veamos someramente el panorama de miserias, opresiones y desigualdades en el mundo actual, y observaremos, de paso, que las tres cosas se hallan muy relacionadas entre sí, sospechosamente re-

[13] *En este punto es, más que provechoso, imprescindible, consultar los documentos editados como consecuencia de la celebración del* Seminario sobre Democracia y Desarrollo, *organizado por la Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, del Ministerio de Asuntos Exteriores, celebrado en Valladolid los días 6 a 8 de marzo de 2002.*

[14] Informe del Desarrollo Humano *(PNUD), 1997.*

[15] *V. Gwartn, J. y R. Lawson, W. Park y DC. Skipton,* La libertad económica en el mundo. Informe Anual 2001. *Círculo de Empresarios, Madrid, 2001.*

[16] Id. *que nota anterior.*

lacionadas entre sí. Empecemos por las luces de alarma, la primera de todas el «Informe Lugano» de Susan George que asegura que «la Humanidad está abocada a constituir, a la vuelta de dos decenios, una población de 8.000 millones de personas, de las cuales sólo 1.000 millones podrán disfrutar de una suficiencia digna de seres humanos»[17].

No es la única socióloga en ser pesimista. El Fondo de Población de la ONU (FNUAP)[18] puso de manifiesto en el año 2000 que en los treinta últimos años la participación en el ingreso mundial se produjo de esta manera: el 20% más pobre pasó del 2,3% al 1,1%, (descendió un 1,2), en tanto que el 20% más rico pasó del 70 al 86%, (subió 16 puntos porcentuales). Vuelvo al principio: los más ricos se hacen más ricos y los más pobres se hacen más pobres todavía –un ejemplo sería Zambia con 50 céntimos de euro o Chad con 86 céntimos de euro de renta diaria *per capita*–; los demás países, en proporciones diversas, mejoran poco o mucho sus ingresos.

Por otra parte, el Informe de la ONU[19] corrobora y empeora los datos esgrimidos por S. George: en 2050 seremos 9.300 millones; los 49 países menos adelantados triplicarán su población, y en la áreas desarrolladas, sólo Estados Unidos e Irlanda aumentarán su población; Alemania, Italia y España la verán disminuir. Conviene no olvidar con todo que cuando se observan las proyecciones estadísticas del pasado hacia el presente y el futuro se observa que las predicciones no siempre son acertadas porque no tienen en cuenta o no pueden tener en cuenta toda una serie de variables que juegan unas a favor del anticipo y otras claramente en contra, como ya sucedió prototípicamente con las reflexiones de Malthus.

El 97% de ese apabullante crecimiento demográfico se produce en lugares que no son precisamente emporios de desarrollo en términos generales: África, Asia e Iberoamérica. En 2005, el año próximo, cinco ciudades tendrán 20 o más millones de habitantes: Bombay, Lagos, São Paulo, Dakar y Ciudad de México. A la vez, las megaciudades en esos países crecen entre un 3% y un 4% anual, lo que situará la cifra de urbanitas para esas áreas de desarrollo en cerca de 300 millones, con los consiguientes problemas de todo orden, desde la salud a la educa-

[17] *V. J. Martín Tejedor,* Liberalismo y esperanza global. *Fundación para el Progreso Social, Madrid, 2001, p. 2. Me remito a ese Informe para otras consideraciones de Susan George.*

[18] *Pueden verse amplios resúmenes los diarios del 8.10.01 y en revistas de esas fechas.*

[19] *Previo a la Cumbre de Johannesburgo sobre Desarrollo Sostenible, 2002.*

ción. Lo que nos lleva a un punto que suele en ocasiones olvidarse u omitirse: la pobreza y la desigualdad afectan también a sectores, a veces no pequeños, de países prósperos, y es en esas áreas densamente pobladas donde este fenómeno suele acontecer. En ellas o fuera de ellas aparece asimismo pobreza en Estados de rentas intermedias, no sólo en los de rentas más bajas. Reducir pues la miseria o las condiciones límite a sólo los llamados países del Tercer Mundo es empequeñecer el problema y desvirtuar su enfoque. Por supuesto que las soluciones varían ampliamente en cada uno de esos casos, así como los responsables de tomarlas y ejecutarlas.

3. Hambre, es la consecuencia que algunos organismos internacionales sacan: el 18% de los países en vías de desarrollo está malnutrido, nos aseguran[20]. Dato muy serio y preocupante, que a pesar de otro suministrado por Lomborg no disminuye su gravedad, pero sí la cuantía de quienes se encuentran en ese estado de necesidad: ese porcentaje de hambrientos en el año 2000, el 18%, se elevaba en 1970 hasta al 35%, lo que equivale a decir que se ha paliado en un 17% en estos últimos treinta años, a pesar de un crecimiento demográfico del 76%. Pero hay más hechos que corroboran lo alegado por el autor danés; por ejemplo, la aplicación de técnicas agrícolas más eficientes que aumentaron la producción de cereales en el III Mundo considerablemente: el porcentaje de tierras así cultivadas se elevó desde 1970 al año 2000 en Iberoamérica de 11 a 90% para el trigo, de 2 a 65% para el arroz y de 10 a 46% para el maíz; igualmente en Asia se elevó en las mismas fechas de 19 a 86% en trigo, de 10 a 65% en arroz, de 10 a 70% en maíz y de 10 a 70% en sorgo, pese a lo cual, Asia sólo cuenta con un tercio de superficie productiva para un 60% de la población mundial y hay 1.300 millones de personas «en situación vulnerable». A su vez en la sufrida África Subsahariana se pasó de 5 a 52% en trigo, de 0 a 405% en arroz, de 1 a 17% en maíz y de 0 a 265% en sorgo[21]. No obstante lo cual, aunque se redujo en términos porcentuales la cifra de personas subalimentadas, el número absoluto aumentó y hoy existen 828 millones de subalimen-

[20] *El último Informe de la FAO (marzo,2004) asegura que el hambre azota a veinticuatro países africanos; a cinco iberoamericanos (Haití, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua); a diez asiáticos, aunque con pronósticos más optimistas por las cosechas récord de arroz en 2003; en fin, en Europa, Chechenia y Serbia precisan de ayuda exterior para superar sus crisis políticas.*

[21] PNUD, *2001. Puede verse una amplia explicación con gráficos en* The Economist, *10-16. 10. 01.*

tados[22]. África contribuye además trágicamente a cubrir ese lote de 24.000 personas fallecidas diariamente a causa de la desnutrición.

Sin embargo, es también cierto –como asegura Lomborg con datos comprobados– que la producción agrícola ha subido un 52% en los cuarenta últimos años, y la ingesta en el III Mundo ha aumentado, entre 1961 y 1998, desde 1.932 calorías diarias por cabeza –es decir, lo imprescindible para seguir vivo– a 2.650, casi se ha doblado. Lo que, por supuesto, sigue sin constituir ningún ideal, pero marca una tendencia esperanzadora y esperanzada conforme a esos datos de aplicación de tecnología a los cultivos, que acercan a las mínimas 2.700 calorías/día, como exige la FAO. Se estima que con esa ingesta por habitante, un país podría conseguir un 1% de crecimiento anual.

Los problemas que acechan siempre a la pobreza son casi inacabables, pero no puedo ni quiero ser exhaustivo, por lo que sobre el terrible problema del agua en el mundo me limitaré a decir que afecta a 1.060 millones, siempre en los mismos lugares de hambre y pobreza[23], y que de seguir así, dentro de veinte años el déficit crónico de agua dulce se habrá extendido a 48 países con 2.800 millones de habitantes. Desgracia física y algo más, porque se ha demostrado una relación directa entre el acceso al agua y el Índice de Desarrollo Humano: Noruega, Suecia, Canadá, Australia y EE UU con disponibilidad del 100%, ocupan los cinco primeros lugares, Ruanda, Mauritania, Sierra Leona, Chad y Etiopía, con porcentajes que se mueven entre el 41% y sólo el 24%, ocupan los seis últimos lugares; He ahí por dónde agua, desarrollo, bienestar, democracia y paz social están vinculados entre sí.

4. Quizás no sea la pobreza la que aumente en términos generales, pero lo que al parecer si aumenta es la desigualdad. Robert Wade, de la *London School of Economics*, acaba de señalar que las nuevas pruebas evidencian que la desigualdad global empeora rápidamente, aunque muestran asimismo que tal desigualdad se manifiesta más en las medias dentro de los países que entre los países mismos[24]. Construye un cuadro de empeoramiento en la distribución de ingresos mundiales sobre datos del último tercio de siglo, y según se pondere o no el peso de

[22] *Que se reparten así: Asia Meridional, 39% del mundo (333,6 millones); África Subsahariana, 23% (183,3 millones); Asia Oriental, 25% (193,3 millones); Iberoamérica 6% (54,9 millones); Países Árabes 4% (32,2 millones); Europa Central y Oriental y CEI 3% (30,8 millones).* PNUD 2003.

[23] *Por el orden de la nota anterior y en millones de personas, las cifras son: 264,5, 215,8, 440,3, 39,6, 29,6 y 69,4, respectivamente.* Ibidem.

[24] *Robert Wade, «Winners and losers», en* The Economist, *28. 4. 01.*

la población en cada país y se utilice uno de los dos posibles métodos de medición que el Banco Mundial emplea, los resultados se mueven entre una profunda desigualdad cuando no se pondera la población hasta pocos cambios si la población es ponderada.

En términos generales, el coeficiente Gini, que Wade invoca y analiza –esta vez entre Estados–, señala el paso del 62,5 al 66, tres puntos y medio más en la desigualdad ocurrida entre 1988 y 1993. Y se confirma que el 10% más pobre, se empobrece más, y el 10% más rico aumenta sus ingresos. Los países intermedios, que no son pocos, ya que representan el 80%, ven crecer también esos ingresos. Parece, pues, confirmarse la tesis al principio expuesta.

Naturalmente se analizan otros factores que aquí no pueden ser contemplados pero sí tenidos en cuenta, tales como el rápido aumento de población, la situación de paz o de guerra, las inmigraciones, y la erosión o estancamiento de la capacidad de gobernar: cita expresamente los retrocesos ocurridos en África, Próximo y Medio Oriente, Asia Central, Rusia y zonas de Asia Oriental. Y desgraciadamente también en algunos de nuestros países hermanos de Iberoamérica[25], como ha hecho notar Carlos Lozada: el 10% de la población iberoamericana disfruta del 40% de la renta y sólo del 8% de la renta, el 30% de esa población[26]. Por su parte, el Profesor Velarde[27] señala que un colosal problema en aquellas tierras es su pésima distribución de la renta, una de las más defectuosa del mundo: «en el conjunto de todo el planeta sólo poseen peor distribución personal de los ingresos que Brasil, Costa de Marfil y la República Centroafricana»[28].

Debo añadir que Wade acaba con una recomendación específica, que cuantos participan en la ayuda al desarrollo, sector público, privado o tercer sector, consideren más importante paliar la desigualdad que disminuir, como ahora se hace, el número de gente pobre. Porque cabe la posibilidad de hacerlo, ya que si hay retrocesos en el desarrollo humano –existen 13 países calificados como de alta prioridad en materia

[25] *El Foro sobre América de* Manos Unidas *(abril 2004) señaló que los pobres habían aumentado en esa zona en un 75% en los últimos diez años. Se dan como causas de peso, si bien no únicas, la deuda externa (49% del PIB) y la terrible corrupción.*

[26] *Carlos Lozada, «América Latina: menos leyes, más reformas» en* F P, Foreing Policy, *edición española, febrero/marzo, 2004, p. 10 ss. Debe añadirse por justicia que Costa Rica y Urugay se libran de este lastre histórico.*

[27] *Juan Velarde Fuertes, «Iberoamérica, una preocupación», en* A B C, *1.12.2003, p. 80.*

[28] *A los que cabe añadir algún otro. Según* PNUD 2003, *la gradacion sería: Namibia, 70'7; Costa de Marfil y Sierra Leona, 62'9; República Centroafricana, 61'3; Swazilandia, 60'9. Brasil tiene 60'7.*

de hambre, y nada menos que 25 como de máxima prioridad– otros, como Cabo Verde, Mauritania, Mozambique y Uganda han visto crecer su renta *per capita* en más de un 3%; el mismo Mozambique, junto a Ghana, han logrado una alta tasa de reducción del hambre.

5. Veamos otros factores en juego: los pobres del mundo, en especial en África Subsahariana, que hoy cuenta con unos 800 millones, y que pasará a 2.000 millones en cinco décadas, tienen una esperanza de vida unos cuarenta años menor que la de los países desarrollados que se cifra entre 75 y 78 años para los varones y 81/83 para las mujeres; es decir, que esa esperanza de vida es, para ciertos países tercermundistas, de 49 y 52 años, varón o mujer, como promedio, y en algunos africanos sus habitantes viven una media de 40 y 50 años respectivamente[29].

Recordemos, para hacernos una idea más completa, que esa media de 75/78 años en Occidente, lo era de sólo 40 años en 1850, y que los 65 años de media actual en los países en desarrollo orientales –para los demás se carece de datos– era de 27 años[30]. Que cada cual saque sus consecuencias; la mía es que, a trancas y barrancas, el hoy es mejor que el ayer en más de un aspecto, aunque hayamos de seguir progresando. Con todo, nuevo aliento a la esperanza, los pueblos pobres reciben hoy, pese a muchas deficiencias, mejor trato médico que el que recibían los países ricos hace cien años[31]. Y ciertamente también aquí se marcan graves desigualdades en el gasto en salud que coinciden, claro está, en las mismas áreas críticas de nuestro planeta, un ejemplo, el 70% de la población global sólo dispone del 10% de los fármacos. Sida, traumatismos, enfermedades respiratorias e infantiles –con una mortandad de 10,7 millones de niños– son más numerosas entre los países no desarrollados; como compensación, no precisamente poética, en Europa hay muchas más muertes por cáncer, y sobre todo por cardiovasculares, que en cualquier otra parte del mundo.

6. Sigamos con hechos poco positivos, aunque esta vez menos materiales. De los 1.381 millones que pueblan Asia Oriental y Oceanía, 54 millones de hombres y 138 de mujeres son analfabetos, es decir, un 4 y un 10%, respectivamente[32]. De los 936 millones que pueblan Asia Meridional, 160 millones de hombres y 255 de mujeres son analfabe-

[29] *Banco Mundial,* Informe sobre Desarrollo, *2000.*

[30] Id. *que nota 9.*

[31] Ibidem.

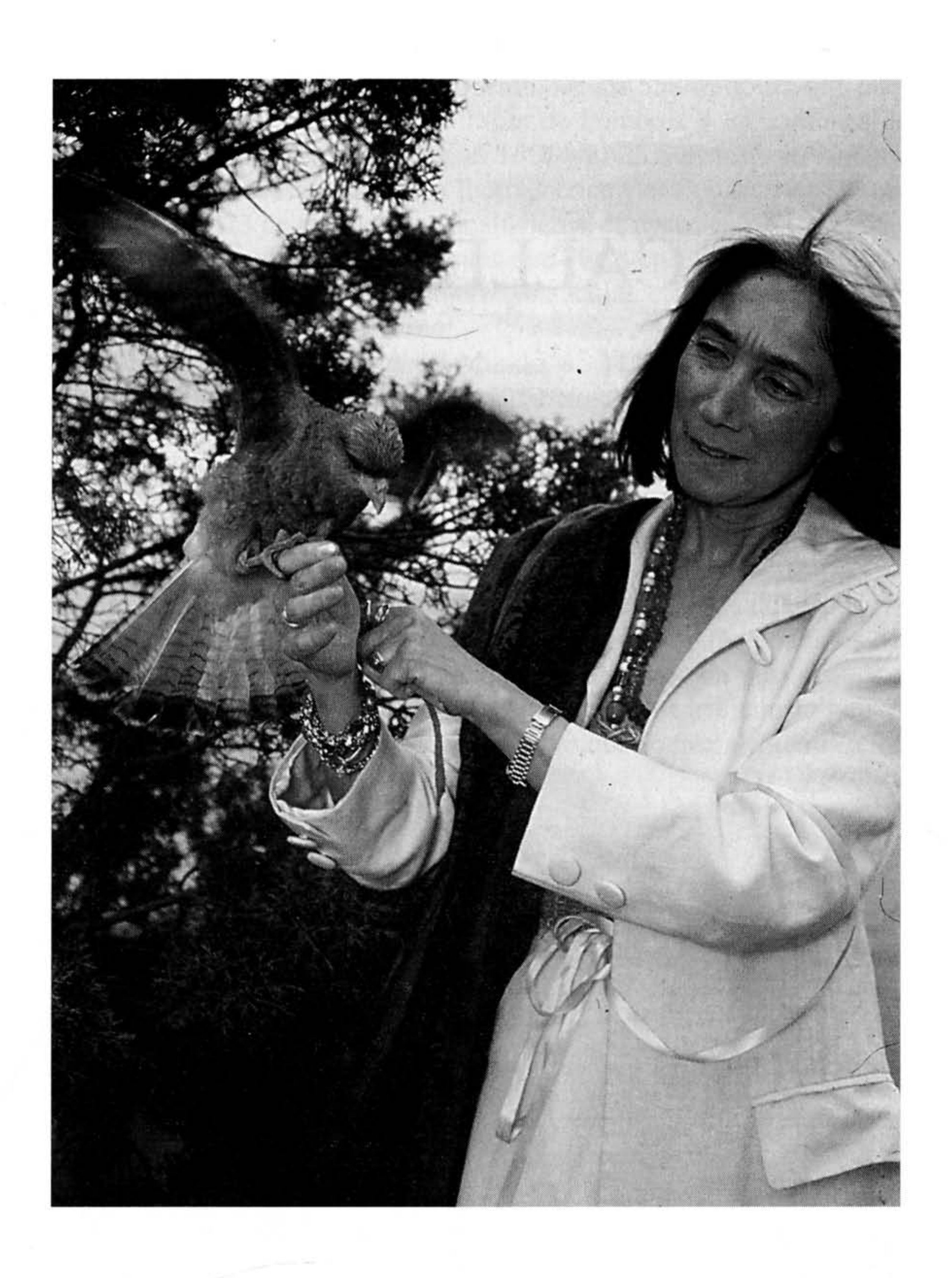
[32] *Figuran en cola Mali (73,6%), Burkina Faso (75,2%), Niger (83,5%) y Sierra Leona de la cual se carece de datos, pero los indicios apuntan a un analfabetismo aún mayor.*

tos, un 17% y un 27%, respectivamente. De los 358 millones que pueblan África Subsahariana, 54 millones de hombres y 84 millones de mujeres son analfabetos, esto es, el 15% y el 23,5%, respectivamente De los 356 millones que pueblan Iberoamérica y el Caribe, 19 millones de hombres y 23 de mujeres son analfabetos, es decir, el 5% y el 6,5%, respectivamente; de los 175 millones que viven en Estados Árabes, 24 millones de hombres y 43 de mujeres son analfabetos, lo que supone el 14% y el 24,5%, respectivamente.

En conjunto, pues, para el III Mundo, un 11% largo de los varones y casi un 20% de las mujeres son analfabetos, cifras que han mejorado sensiblemente realidades anteriores ya que en 1970 la UNESCO daba cifras que se movían, incluso para algunos países europeos, entre el 18 y el 27% y en otras áreas entre el 24 y el 57%. Acaso no venga mal tampoco recordar que en la España de 1860 más del 75% de la población era analfabeta y lo era aún el 26% en 1940.

En fin, y para acabar este trabajo, pobreza y desigualdad nos rodean, dentro y fuera de nuestros ámbitos inmediatos. No podemos desentendernos de su alivio y solución. Ni cabe caer en pesimismos y denuncias más ruidosas que eficaces, ni cabe solazarse con lo que ya hacemos, que es sin duda mucho más de lo que se hacía algunos años, no tantos, atrás.

CALLEJERO



María Kodama. Foto de Ramón Puga Laredo

Entrevista con María Kodama

Cristina Castello

—*¿Borges era un universo?*

—Borges era como Leonardo da Vinci, complejísimo y lleno de matices, con inteligencia fascinante e imaginación enorme. ¿Sabe?... Me gustaba su cráneo de conejo y verlo reír, porque... era como un cachorro de tigre al sol, una imagen de mucha belleza.

—*Como muchos enamorados, ¿él tenía algún apodo para usted?*

—Me decía «Ulrica», que es un nombre nórdico que quiere decir «osita».

—*«Sentí en el pecho un doloroso latido, sentí que me abrazaba la sed», escribió en «El Inmortal». ¿Cuál era la sed de Borges?*

—La poesía.

—*¿Estaba poseído por los dioses, según definió Platón a los poetas en el* Fedro?

—Sí, por ese espíritu que hace que el poeta pueda ser una especie de intermediario de aquello por lo que es poseído: el «daimon».

—*En su casa de la Rue Ferdinand, en Ginebra y muy joven, era desdichado y, para serlo más leía a Dostoievski; pero en 1916 descubrió a Whitman y sintió vergüenza por su actitud... ¿La función chamánica de la poesía lo despertó a la dicha?*

—Claro, por la visión maravillosa y vastísima de Whitman y por la literatura que creó a través de la poesía. Porque, como bien decía Borges, uno tiene que escribir dentro de una armonía y un equilibrio; es necesario saber las reglas de la construcción de un soneto para poder

desconstruir y –sólo entonces– intentar el verso libre. Si no... uno tendría que haber nacido Whitman.

—Según Philippe Brenot, «talento» significa conocerse a sí mismo y saber que se ha sido conducido a tal o cual idea concreta; y «genio», que nunca se sabe adónde se llegará, pues se obedece a un terrible impulso. Borges, ¿genio y talento?

—Borges era una persona genial... única, pero yo no coincido con la definición de Brenot. Para mí la genialidad es un «plus» al talento: es introducir un cambio radical dentro de la historia. Se puede tener mucho talento sin ser genial: sin crear.

—No habrá sido fácil ser la mujer del escritor argentino más universal... de alguien que es patrimonio de la humanidad..

—Mire... yo nunca sentí eso con Borges. Me hubiera quedado petrificada. Comencé con él una relación de maestro-discípula cuando era muy niña, y entonces era como... desenfadada, y le hablaba de un modo fresco y espontáneo .... si hasta le discutía sobre autores y cosas insostenibles para mí entonces. Pero quise conocerlo, porque las obras suyas que me habían leído me hicieron sentir una hermandad en el misterio.

–¿Y qué sentía Borges frente a su desenfado?

—Lo divertía. Sabía que yo no era obsecuente, como la mayoría; y que prefiero pensar que el destino no existe para no perder mi libre albedrío, incluso a costa de ser prisionera de mi libertad. Soy libre como un animal en la selva... aun con su genialidad.

—En el siglo XIX se renovó la idea del genio. En Alemania, Klinger y Schiller se opusieron a la filosofía de la Ilustración e intentaron imponer la estética espontánea para la creación. ¿Era así Borges?

—Sí, pero sólo para empezar a escribir, pues su búsqueda de perfección lo llevaba a hacer infinitas correcciones. Él consideraba que tenía que trabajar sobre los sueños, sobre lo espontáneo que surge del inconsciente.

—¿En sus sueños había pesadillas?

—A veces... y cuando despertaba veía si sus sueños podían o no servir para que escribiera; el segundo paso era pensar si les daría forma de cuento o de poema.

—Y no bien se levantaba, tomaba un baño de inmersión y empezaba a dictarle sus textos, ¿no es así?

—Sí, a mí o a otras personas: periodistas o estudiantes que lo visitaban. Pero no se quedaba en el impulso: retomaba los textos por la tarde y pulía y corregía en cada revisión, hasta... bueno ... ¡hasta siempre!

—¿La «creatividad» de Borges lo era en el sentido de la lingüística generativa de Chomsky, en cuanto a la capacidad innata de los humanos para generar lenguajes hasta el infinito?

—Sí, él generaba lenguajes pero, como le dije, no se conformaba con lo primero que hacía. Así es que, sobre todo con la prosa, provocó un giro en la forma de narrar de la lengua española. Es decir que las dos grandes revoluciones que se produjeron en este idioma partieron de América; una, con el modernismo de Rubén Darío y la otra, con Borges y el cambio radical que impuso en la narrativa, cambio que está cimentado en su bilingüismo, en su concisión y en su lectura crítica, desde muy pequeño.

—Fue un escritor prodigioso.

—Creo que esencialmente es un poeta y que lo prodigioso en él fue sentir desde muy pequeño cuál sería su destino...

—... Y fue niño prodigio. A los siete años escribió en inglés un resumen de la mitología griega; a los ocho, el cuento «La visera fatal», inspirado en un episodio del Quijote; *y a los nueve tradujo del inglés «El príncipe feliz» de Oscar Wilde...*

—Sí ... y cuando se publicó «El Príncipe Feliz», muchos pensaron que era una traducción hecha por su padre.

—Su padre.... No olvido que a Borges siempre le pareció oír su voz cuando le recitaba de memoria, en inglés: «Tú no has nacido para la

muerte, /¡inmortal pájaro!», de John Keats. Y que aquellas palabras le revelaron la poesía...

—Sí... Keats fue importante para él por eso, pero le gustaba más la épica y, sobre todo, la anglosajona de los siglos IX y X, y las baladas inglesas. También Emerson y Browning y... ¡Walt Whitman!

—*Decidió ir a Ginebra para morir. ¿No tenía miedo?*

—No, porque no le gustaban las cosas dramáticas o -como él decía– sentimentales. Borges vivió de manera natural también la muerte: como todos los días, como siempre. Era una persona estoica.

—*En su lápida dice, en anglosajón: «And Ne Forhedan Na», esto es, «Y que nada temieran». ¿No temía?*

—No, porque él lo tomó como una aventura y como un lugar donde satisfaría su curiosidad sobre los misterios de la vida... Quería saber si había algo o no después de ella.

—*Pero es casi sobrehumano no tener miedo a la muerte...*

—Bueno, como usted sabe, él tenía una manera de sentir un poco oriental, por todo lo que había leído sobre esa filosofía, sobre budismo, zen y sintoísmo. ¡Eso es la sabiduría ... ! Saber disfrutar de lo que nos acerca la vida. «Qué importa el tiempo sucesivo / si en él hubo una plenitud / un éxtasis, una tarde ... », escribió en *Fervor de Buenos Aires.*

—*¿Tuvo en toda su vida esa misma disposición para cruzar el umbral, hubiese lo que hubiese al otro lado?*

—Sí, la tuvo en toda su actitud. Por otra parte, el hecho de haber estado siempre contra la corriente indica un valor muy grande.

—*María, ¿Borges la amó?*

—Yo creo que sí, ¿no?

—*¿ Y usted lo ama? ¿ O lo amó?*

—Lo amo.

—Hace un momento el camarero del bar donde tenemos esta conversación la descubrió: «Usted es la mujer de Borges», le escuchamos. Y en alguna de las entrevistas que hicimos anteriormente, me dijo: «No soy la viuda de Borges; soy el amor de Borges». Habló en presente, como muchas veces en esta charla. ¿Los une el Infinito .... el «ansia de absoluto», según expresión de Louis Aragon?

—Yo creo que cuando uno encuentra la mitad del alma, es para siempre. *Forever and ever... and a day.*

—¿Borges fue generoso con todo lo que contiene la vida?

—Sí, y también con los misterios de la vida.

—Sin embargo, no parece haber dado importancia a algunos escritores. A Julio Cortázar, por ejemplo, a quien también le fascinaba la literatura fantástica.

—Se equivoca, porque Borges sabía que era un gran escritor. Él lo descubrió y lo llamó al segundo día de que Cortázar le dejara «Casa tomada», para que lo leyera; y le dijo que lo iba a publicar y que su hermana Norah lo ilustraría.

—Pero la relación de los dos no continuó... ¿Por qué?

— Cortázar se fue de Argentina, pero después se reencontraron en el Museo del Prado. Cuando lo vi ... con su figura inconfundible, yo estaba delante de *El perro semihundido,* de Goya, uno de mis cuadros preferidos. Y entonces se lo dije a Borges, y él me preguntó si yo quería saludarlo, y yo le contesté que sí... si él quería. «Sí, claro ... ¿por qué no?», me dijo.

—Tuvo usted a «sus» dos escritores juntos y unidos por el arte.

—¡Sí! Y en el mismo momento Cortázar –un escritor más que consagrado en aquella época– vio a Borges, y entonces se acercó, y fue divino, y maravilloso, y único... uno de esos instantes irrepetibles que

nos regala la vida. Cortázar le recordó que le había llevado su primer cuento, y destacó la generosidad de Borges con él. Y Borges rió y le dijo: «Bueno, no me equivoqué, fui profético».

—Usted me transmite la magia de aquel encuentro...

—Sí, fue mágico... ¡ésa es la palabra! Tenía conmigo a dos escritores a quienes yo admiraba y amaba ... ¡Y delante de ese cuadro! Goya–Borges-Cortázar y *El perro semihundido:* fue algo perfecto.

—Sin embargo, suele presentarse a Borges y a Cortázar como dos polos opuestos de la literatura argentina; y Cortázar no es recordado como merecería por la gran crítica, salvo en 2004, por el aniversario de su muerte...

—Yo creo que eso es una suerte de purgatorio por el que pasan todos los autores... Después que mueren su obra vuelve a surgir. Y aquí es donde más se distingue un *best–seller* de la obra de un creador.

—«Yo parezco haber nacido para no aceptar las cosas tal como me son dadas», escribió Cortázar. Fue un escritor comprometido...

—Sí, estuvo comprometido como persona, pero no en toda su obra; tiene cuentos de literatura fantástica que no están politizados y obras que sí lo están.

—¿Y qué pensaba Borges y qué piensa usted de El libro de Manuel?

—No leí *El libro de Manuel.* Leí *Rayuela* y me pareció una cosa fascinante, como un juego, y también *Los premios* es fantástico. Es extraordinario cómo –después de vivir tantos años lejos de su país, y con otro idioma– logró conservar el lenguaje de Buenos Aires.

—Cortázar fue distancia y soledad; amor, nostalgia y dolor de Buenos Aires, así como su silencio con palabras.

–Es verdad, y yo soy muy lectora de sus cuentos. En «La noche boca arriba» –uno de mis preferidos– él mezcla espacio y tiempo, de una manera extraordinaria; y también lo hace en *Prosa de observato-*

rio, en realidad una *nouvelle,* una prosa poética fascinante. Esa es la parte suya que más me interesa.

—María: año 1981 y dos actitudes. Cortázar en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y aquel texto suyo sobre el poder de las palabras; y Borges, quien clamaba por «cien años de dictadura militar», mientras desaparecían miles de personas en Argentina.

—Sí, pero Borges también estaba muy comprometido con lo que él pensaba.

—¿Qué pensaba?

– Pensaba lo que publicó, dijo, se discutió, se le criticó y por lo cual se lo sigue criticando, a diecisiete años de su muerte. Pero él había creído que aquello era lo mejor. Lo que él sintió, lo sintió. Y cuando vio que no funcionaba lo que él había defendido, cambió. Es decir: no era rebaño ni era hipócrita. Era coherente y nunca se traicionó, no medró, ni coqueteó con unos u otros para conseguir cosas. Y eso me parece extraordinario.

—¿Usted coincidía con sus opiniones?

—No, diferíamos mucho y discutíamos. Pero lo admiré porque fue honesto.

—Fue por influencia suya que él recibió después a las Madres de Plaza de Mayo y se conmovió con ellas?

—Las recibió, pero no sé si yo influí. Sólo le dije que soy pacifista y que lo peor que hay es utilizar el poder para el mal.

—Ahora hace usted una reedición de su obra, que incluye textos dispersos en diarios y revistas. El mundo se lo agradecerá...

—Mire... yo creo que será importante para profesores, estudiantes y escritores, porque la obra de Borges es una lección de estilo. Permitirá ver el revés de la trama de lo que siempre hizo él: la reelaboración permanente, sobre todo de su obra poética.

—¿Publicará «Los salmos rojos», que Borges escribió a sus diecisiete años y enamorado entonces de la Revolución Rusa?

—No. A los veinte años Borges destruyó el libro donde está ese poema, porque al principio creyó que la revolución bolchevique elevaría el conocimiento y las condiciones del pueblo. Pero cuando vio que los jerarcas de entonces querían ocupar el lugar de los zares, cortó con esa ideología. Para siempre.

—Pero «Los salmos rojos» se publicó en la revista Grecia *y en alguna otra de España...*

—Sí, y en un periódico de Ginebra. Pero lo único que quedó fue el poema «Los salmos rojos», que daba título a la obra; y lo que quedó... eso sí está.

—¿Alguna vez lo vio llorar?

—Sí, cuando conocí el original de la «Victoria de Samotracia», lloré de emoción, y Borges lloró conmigo. La visión de esa escultura en un libro fue la primera lección de estética que me dio mi padre.

—¿Cuándo lo oyó reír?

—Muchas veces. Mire... a mí me gusta mucho nadar, montar a caballo y bailar. De niña estudié danzas clásicas, después empecé flamenco, y con mis amigos bailo rock, salsa... todo eso. Y cuando Borges me acompañaba a mis clases de baile griego, se divertía mucho porque –como todos los alumnos se iban a hablar con él– mi profesor le decía que yo me hacía acompañar por Borges para gozar de unas «clases particulares».

—Tiene usted una cultura vastísima y sigue estudiando...

—Sí, adoro estudiar. Me serena. Y escribir es para mí como un jardín secreto. Fíjese que Borges decía que soy como el ojo del huracán: serenidad y silencio cuando todo se arremolina a su alrededor.

–Y eso le gustaba de usted. ¿Qué más?

—Mi relación lúdica con la vida, que él no había encontrado más que en su abuela inglesa, aunque yo creo que el lúdico era él. Pero... después de su muerte, quedé durante mucho tiempo como recortada en un centro de silencio y me sentí en la mira telescópica. Porque si bien el amor de Borges me protegió, lo que ese amor despertó en otros me dejó a la intemperie. Y fui acosada, perseguida y hostigada, aunque no por todos; y sufrí, pero gracias a los horrores, descubrí en mí un centro de equilibrio. Entonces entendí las palabras místicas de Dante, cuando en el Paraíso –en referencia a Dios– dice: «El amor que mueve el sol y las estrellas».

—*Amor sublime el de ustedes, pero, ¿y la cotidianeidad...? ¿Dónde convivieron, un misterio para tantos?*

—En mi casa, y tomábamos el desayuno, con aroma a café y a naranjas, en algún bar. Yo no lo preparé jamás, porque no sé cómo hacerlo ni quise aprender.

—*¿Y cuándo descubrió usted que él era «su» hombre?*

—Me di cuenta... en un avión, donde pasó algo muy especial que me hizo sentir «eso», pero... no se lo dije. Bueno, por favor, no me pregunte: esto es mío.

—*Contarlo la humaniza...*

—Mire ... nos pasó como en la historia de la mayor de las hermanas y de su muchacho, en la película *Sensatez y sentimientos.* Todo era tan victoriano al principio. como la contención primera entre Borges y yo.

—*Y como en la película, ¿hubo después un estallido pasional?*

—¡Ah, no!... del estallido no hablaré: es mi autobiografia .... compréndame.

—*¿La complicidad entre ustedes hacía que él le diera a leer sus textos?*

—Sí, él era muy personal y me decía, por ejemplo: «Vea, María, vamos a cambiar esta palabra», y luego ... «¿O usted prefiere la otra?»

Si yo le decía «la otra» o «ésta», él me decía: «¿Por qué?» Entonces yo le explicaba mis razones y él contestaba: «Bueno, voy a pensarlo». A veces aceptaba, y otras veces me decía: «Usted tiene razón, pero yo prefiero ésta». Éramos muy libres.

—*Él, emocional y racional a la vez. ¿Cómo era esa dicotomía?*

—Esa es, justamente, toda la fuerza de su vida y de su escritura. Con la sola emoción, no habría logrado esa precisión del lenguaje.

—*A ustedes les gustaban mucho Thomas De Quincey, Emily Dickinson...*

—...Y Kipling y «La balada del Oriente y el Occidente». Y John Donne, quien consigue un ritmo y una musicalidad en cada verso...

—*«Música», me dice ... ¿como la que usted, según me contó en otra ocasión, siente en el desierto?*

—Sí... ese sonido de notas lejanas, o el de la arena cuando algún animalito la agita a su paso. O el del mar, tan potente, que parece que, de pronto, diera la vida; acre a veces y fuerte; también tiene el olor de un animal y también tiene música.

—*La música, que parece unir cielo y tierra...*

—¡Sí! Y puede desarmar las pasiones más negativas. Recuerdo *El silencio,* de Bergman, donde dos hermanas –dentro de un hotel– se aman, se odian y se gritan. Ni siquiera reparan en la música de la radio. Pero entra el mucamo y, conmovido, dice: «Es Johann Sebastian Bach». Entonces esos rostros que estaban crispados se van suavizando y la historia se trasforma ... ¡y es como si de pronto uno entendiera los misterios de Orfeo! Es el Infinito.

—*A propósito, a pesar del supuesto agnosticismo de Borges, su obra es una apelación al Infinito, y cuando se convoca al Infinito se convoca a Dios. Y en vísperas de su muerte rezaron –aunque haya sido por mandato de su abuela inglesa– el Padre Nuestro en anglosajón...*

—No es que él creyera o no. Era agnóstico. Pero también su madre le había pedido el «Padre Nuestro». Antes de su muerte le dije que sobre ciertos temas yo no podía opinar, puesto que no tenía una formación religiosa; pero le pregunté si quería un sacerdote para que conversara de esto con él. Entonces Borges me dijo: «Lo que usted quiere decir es si yo necesito un sacerdote». Le dije: «No, sólo si usted quiere conversar con él de estos temas de los que yo no puedo hablar». Entonces me contestó: «Bueno, llamemos a un protestante y a un católico, así converso con los dos». Y fue por eso que, cuando murió, se celebró una ceremonia ecuménica. Con un sacerdote católico y con otro protestante.

—¿Qué fue lo último que él le dijo antes de morir?

—En los días anteriores a su muerte, me contaba de los caramelos *toffie* que le compraba su abuela y charlábamos de literatura y estudiábamos árabe. Y lo último que me dijo, bueno... él habló de los dos, pero jamás diré qué: eso es mío.

—En un artículo reciente, John Berger describe la lápida de Borges en Ginebra. ¿Por qué fue a morir a Suiza?

—Porque él admiraba aquel país, desde donde partió hacia Buenos Aires a sus veinte años; y –según me contó– al principio trataba de hablar mal de su lugar tan amado, para «despegarse»: porque sabía que tenía que hacer su vida en Argentina. Pero después no tuvo esa necesidad porque ya tenía perspectiva.

—¿A quién se le ocurrió el bajorrelieve de la tumba?

—No sé, probablemente a los dos. Se trata de la descripción de un fragmento de un poema medieval, *La Batalla de Moldon,* y comienza justamente con: «Y que nada temieran... » El primer libro que Borges me regaló era sobre literatura anglosajona, y la cubierta tenía ese escrito, ese fragmento.

—Borges fue a morir a un barrio cerca del Ródano –sigo con Berger– cuyas calles estrechas parecen pasillos que corren entre inmensas estanterías de libros, como una suerte de biblioteca...

—Sí, y sobre todo lo eligió porque es como su testamento a la humanidad.

—¿Qué ofrendas le dejan en la «Le Cimetière des Rois», donde está enterrado?

—Flores, velas o alguna carta donde dicen que leyeron su obra.

—«Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama. / Cuántas mañanas, cuántos mares, cuántos jardines de Oriente y del Occidente, cuánto Virgilio», le escribió. María, hoy, yo le pregunto, ¿cuántas mañanas, mares, jardines, ahora, sin él?

—Todos los mares, todos los jardines. Y todo Virgilio. Toda mí vida en él. *Forever and ever... and a day.*

Eugenio d'Ors, genio e ingenio de nuestra villa y corte

Antonio Díaz-Cañabate

Corrían los tiempos de nuestra posguerra. Los cafés madrileños aparentemente vendían salud, rebosaba la parroquia. En uno de los primeros que murieron, conocí a Eugenio d'Ors: el Acuarium.

¿Se acuerdan ustedes de él? Más que un café parecía un amplio pasillo que comunicaba las calles de Alcalá y Caballero de Gracia. El nombre de Acuarium le caía a maravilla. Todo café tiene algo de acuario. El humo imita bastante bien al agua. El ir y venir de los camareros y de la parroquia, el movimiento de las olas. Con razón, las tertulias también son conocidas con el nombre de «peñas». Los peñistas son «los moluscos adheridos a las rocas de los divanes». Esto se ha dicho muchas veces, pero no sé por qué a uno se le antojaba que el ambiente del Acuarium era más propicio a estas comparaciones.

Allí, y a principios de 1940, me presentaron a Eugenio d'Ors. Naturalmente yo admiraba desde hacía tiempo sus magníficas calidades y cualidades de escritor. Solía tomar en el café una copa de ron. Encendía, nada más llegar, un cigarro puro que fumaba con delectación, lentamente, pero cuidando de que no se apagase. El suyo era tabaco habano de aroma suave y agradable. El humo salía de su boca en tenues nubecillas, mezcladas a veces con palabras que también parecían «nubes» por cómo se expandían por el aire de la tertulia, absorta en su conversación.

Que Eugenio d'Ors era un gran conversador, lo sabe todo el que haya tenido noticia de él. Pero lo que tal vez no sea tan sabido es que era un conversador que escuchaba y admitía el diálogo. Cualidad rarísima ésta en los conversadores de alcurnia y aún en los de bajo vuelo. Todo buen hablador propende al monólogo; si tolerable en los conversadores excelsos, inaguantable en los adocenados. La charla de Eugenio d'Ors no fatigaba nunca. Jamás en los largos años de nuestra convivencia, se mostró airado cuando algo le molestaba. No se alteraba su palabra, ni el ademán, ni el gesto. Mesuradamente, calmosamente,

como siempre, manifestaba su disgusto, sólo perceptible en la acentuada ironía de sus frases, en lo incisivo de la réplica.

Una de las características más admirables de la conversación de Eugenio d'Ors era la oportunidad con que aplicaba su inmenso anecdotario. Tan copioso que, en muy raras ocasiones, repetía una, como es abuso de la mayoría de los conversadores que manejan parvo repertorio aireado a troche y moche, venga o no a cuento la sabida y resabida anécdota. En Eugenio d'Ors siempre surgía en su momento, siempre alumbraba la anécdota fresca y virginal, siempre contada con donoso y cabal léxico.

Nunca lamentaré bastante mi desidia en no recogerlas, cuando tan fácil me hubiera sido y, a estas horas, en las que su voz hace 20 años que enmudeció, aunque traicionadas por mi traducción, tendríamos una muestra vivísima de su extraordinario ingenio.

Como un «sambenito» acompañó a d'Ors durante toda su vida la fama de escritor «oscuro», que no sólo se regodeara de la mismo, sino que incluso que la recalcaba para pavonearse de exquisito y de incomprendido. Con frecuencia se quejaba de este prejuicio:

–Recuerdo –contaba– que en una revistilla de aquellas que pretendían ser de buen humor y que eran el receptáculo del mal humor de sus redactores, uno de éstos afirmaba que yo daba lectura a mi cocinera de las cuartillas inmediatamente después de escritas y que si la Menegilda las entendía yo pensaba que había que oscurecerlas y me aplicaba de nuevo a la tarea de hacerlas completamente ininteligibles. Y claro está, citaban a Molière. Yo creo que Molière se guardaría muy mucho de entretener a su cocinera con lecturas que pudieran poner en peligro la trascendental y complicada preparación de la comida. En cuanto a mí, no me disgustó nada semejante afirmación. Entre una cocinera y un crítico, siempre es preferible la cocinera. El crítico ramplón araña pero no hace daño La cocinera nos puede envenenar no con un juicio, con una salsa Y por esto, es preferible tener contenta a la cocinera y no a los críticos. Pero no se les satisface con lecturas, pues ellas pican más alto. Pican en la sisa. La cocinera no puede vengarse de nuestra lectura con otra de su caletre y su venganza la aplica a la sisa. Y esto es importante. Y por esto, mi «oscuridad» no la he puesto a pruebas cocineriles. Me basta con las de los currinches que les estorba lo negro y creen que un escritor es un túnel.

Eugenio d'Ors para acentuar alguna de sus frases esbozaba una sonrisilla. Antes de seguir adelante, he de advertir que mi propósito no es sino un mero esbozo de la personalidad de d'Ors, tan tenue como la

sonrisilla orsiana. A propósito de «orsiano», un día le pregunté: –«¿Se dice dorsiano u orsiano?» Y su respuesta fue: –«Se dice «orsiano», del mismo modo que se dice cartesiano cuando se habla de las ideas de «Descartes» Pues bien, estas páginas, repito, son tan sólo un apunte de la alta personalidad de Eugenio d'Ors, un hilván de los recuerdos que me dejó mi convivencia con él durante más de diez años.

Digámoslo sin ambages. Con Eugenio d'Ors se ha sido injusto. Ciertamente que alcanzó nombradía insigne. ¡No faltaba más! Pero no disfrutó de prebendas que le permitieran la tranquilidad necesaria para el completo desarrollo de su obra, sujeta y esclava de la preocupación cotidiana como cualquier mediocre o cualquier bohemio. Su vida fue una lucha constante. Y estoy seguro de que, en sus últimos años, el descanso y el recreo lo encontró en aquella tertulia del desaparecido Lyon d'Or. Y allí oía hablar y hablaba. El léxico de d'Ors jamás era rebuscado ni pedante. Usaba sin empacho los modismos, siempre aplicados con gracejo y conveniencia, empleaba palabras corrientes que en sus labios se transformaban y adquirían categoría. Su acento y su prosodia adolecían de poca nitidez y era preciso tener el oído habituado a escucharle para comprenderle bien. Su tono de voz era bajo, sin encresparlo, ni aún cuando la fogosidad polémica le dominaba. José María de Cossío asumía el papel de su contradictor, porque Cossío fue un contradictor nato. Emilio García Gómez también gustaba de la controversia, que d'Ors aceptaba de buen grado. Ambos ponían a prueba la habilidad dialéctica del maestro.

Me interesa mucho consignar la humanidad de Eugenio d'Ors que en la tertulia resplandeció en todo momento. Era indudablemente un hombre cuyo intelecto dominaba sobre el sentimiento. Pero era muy afable y sencillo. Naturalmente sabía de su valer y lo cotizaba, pero no con el orgulloso desdén hacia los demás que le achacaban los que a la ligera le juzgaban. En la tertulia, aparte las deferencias que todos le rendimos por nuestra admiración hacia él, era un contertulio más. En lo único que mostró empeño sostenido fue en mantener lo que él llamó el «rito» y que consistía en acompañarle a su casa, una vez terminada la tertulia.

Como he dicho, la tertulia nació en el Acuarium. Al poco, nos trasladamos al vecino Café Kutz, dónde tomamos asiento definitivo. D'Ors vivía por aquel tiempo en el Hotel Roma que estaba a unos pasos del Kutz. Y algunos contertulios le acompañábamos hasta allí. Al mudamos al Lyon d'Or nos dijo: –«¿Cumplirán ustedes el rito?» La distancia no es mucha. Para llegar al Hotel Roma había que atravesar la calle

de Peligros que en aquella época se encontraba plagada de mujeres «alegres», «sirenas» que incitaban al transeúnte con promesas harto claras. Y una noche, el maestro se adelantó al grupo y se le acercó una mujerona que le dijo desgarrada: –«¿Vienes, elegante». Todos nos azoramos mucho, menos el maestro que sonrió.

Más tarde, d'Ors se instaló en el Hotel Capitol, en la Plaza de Callao, y luego dio el salto a la calle del Sacramento. Este salto nos lo estuvo preparando mucho antes. –«Me voy a mudar a la calle del Sacramento. Supongo que por ello no se interrumpirá el rito. Usted, Cañabate, que conoce bien Madrid, nos conducirá cada noche por calles distintas. En las noches apacibles nos internaremos por el viejo Madrid.» Todos asentimos porque sabíamos lo que le halagaba el rito. Las noches lluviosas le quitaba importancia al agua celestial. Si hacía frío, animaba: –«Pues no está muy mala noche, ¿verdad» Y el rito se cumplía siempre. Una madrugada crudísima, José María de Cossío se atrevió a proponer: –«Hoy haremos el rito corto. ¿El rito corto? Sí, la noche está terrible y le acompañaremos sólo hasta la Puerta del Sol.» D'Ors nada objetó y, al llegar a la Puerta del Sol se despidió con toda cortesía, quitándose el sombrero al darnos la mano. Se fue triste, muy triste. Desde entonces y aunque nevara, el rito se cumplía en toda su extensión. Y en esas noches de aúpa era de ver la sonrisa del maestro al despedirnos. –«Hoy sí que tiene mérito el rito» –decía. Y se perdía en aquel viejo caserón de los condes de Revillagigedo. Una noche el sereno no comparecía. Todos aplaudíamos, llamándole. D'Ors sentenció: –«El sereno es el único individuo que no apetece los aplausos.»

Eugenio d'Ors, en la tertulia del café, descansaba. La atmósfera de nuestra tertulia era muy propicia al alejamiento de toda clase de preocupaciones. La heterogeneidad de sus componentes influía de manera decisiva, determinando que la conversación fuera tan volandera como insecto revoloteador. No se detenía en un tema, achaque de tantas tertulias. Pizcaba en todos; tan pronto en uno de altura, como en otro más cotidiano. Eugenio d'Ors se amoldaba a maravilla a este revoltijo, para muchos, desconcertante. La ductilidad de su talento brillaba con parpadeo de faro potente. Con rapidez cogía la onda; esa onda que a tantos se les escapa, incapaces de repentizar. La gracia de d'Ors era personalísima, fuera de todo contacto con la gracia corriente y moliente, con la gracia por la gracia, buscada con forceps y extendida con disimulados esfuerzos. Fluía la suya entre sonrisas que acompañaban su discurrir. Era una gracia irónica, fina, aguda, como hoja de florete y cuando mordaz, traspasaba implacable el pecho del adversario, y cuando inocua,

jugaba con la elegancia de gato inapetente que se entretiene con un ratón al que perdonara la vida. Descansaba Eugenio d'Ors en el café de su prieta jornada y su contento era perceptible. Rarísimas veces mostraba fatiga o desasosiego. Eugenio d'Ors era un gran actor. Todo buen conversador lo es. Dominaba con desenvoltura el difícil arte del matiz. Sabía el secreto del tono. Manejaba el gesto con aplomo y seguridad. Nunca un bache ni un entorpecimiento en su palabra, sumamente susurrante, cadenciosa, insinuante. Y al escuchar, incluso, banalidades, lo hacía con el reposo y atención de actor que atiende sabidas palabras como quien por primera vez las oye.

Jamás perdía el empaque, ni la dignidad total de su apostura, ni la corrección de sus maneras. Frecuentaron la tertulia damas no pertenecientes a la profesión literaria y con ellas extremaba d'Ors su cortesanía, adelgazándose y almibarándose sus frases y su voz. Era el maestro muy amigo del trato femenino y utilizaba en su habla el «piropo», lo que él dijo ser un «madrigal de urgencia», pero un requiebro quintaesenciado, siempre en amalgama con la sonrisa, que producía otra más amplia y rutilante en el rostro de la lisonjeada.

Era d'Ors muy aficionado al agua de seltz. Y siempre en el café reclamaba un sifón del que se servía a menudo. Una dama le objetó: –«Y a mí que no me gusta nada el agua de seltz. ¿No bebe usted demasiada?» D'Ors le contestó: –«¡No ! nunca es demasiada. Un catalán amigo mío aseguraba que mejor que el champaña era la sidra achampañada, mejor que la sidra achampañada, la gaseosa, y mejor que la gaseosa, el agua de seltz. Pero hoy, ante usted, el agua de seltz sabe a champaña, ¿no se ha dado cuenta que de sus ojos salen burbujas?»

D'Ors fue comensal asiduo de las cenas que con frecuencia organizábamos en la tertulia. Se celebraban tomando como pretexto homenajear a alguno de los contertulios. No admitíamos comensales extraños a nuestra intimidad cafetera. A su final, se pronunciaban discursos en tono menor, casi siempre humorístico. D'Ors no prodigó mucho sus intervenciones pero cuando lo hacía, sus palabras se elevaban.

Cuando, desgraciadamente, se disolvió la tertulia, que fue extinguiéndose exactamente igual a una luz que se consume poquito a poco, dejé de frecuentar a Eugenio d'Ors. Le veía de tarde en tarde y en escasas ocasiones, cuando ya su enfermedad derribó la majestad de su empaque. Una de las últimas veces que hablé con él fue en verano. Se representaban en los Jardines de Sabatini, situados al pie del Palacio Real, obras de Calderón y de Lope. D'Ors llegó en coche al mismo lugar donde se extendían las sillas para los espectadores. Con ayuda de

sus acompañantes, descendió con paso débil y vacilante. Departió conmigo con el ingenio de siempre. «–¿Cómo va esa salud? «–le demandé. –«La salud no va. Voy yo a cuestas con la poca que me queda.» Hizo una pausa. –«¡Qué noche más deliciosa, ¿verdad? Lástima que los versos de Calderón no sean como la brisa que despiden los de Lope. Los versos de Calderón no están hechos para recitarlos al aire libre, ni tampoco en un teatro. Son más que versos, confidencias y la confidencia siempre exige el recato de la soledad. En cambio, los de Lope nos acariciarán el oído por dentro y por fuera, después del calor del día...»

Su prestancia física ganó, no obstante, con los años; pocas cabezas tan nobles y augustas como la suya canosa. Fue un maestro sin cátedra, a última hora concedida, cuando ya no pudo utilizarla para nutrir con la savia de su saber a discípulos propicios. Su vuelo por el ámbito de las recompensas no alcanzó más que una dirección general y un par de sillones académicos. Cuando le veíamos entrar en el saloncillo cafetero con aquella su dignidad patricia, cuando se despojaba de su gabán de pieles de rancio y desvaído color, cuando se sentaba en un raído diván y pedía con timidez una copa de anís o de ron, cuando empezaba a hablar con su voz suave y susurrante, echábamos de menos ese pedacito de Olimpo que debió ser su solio.

Un verano tuve la oportunidad de visitar a Eugenio d'Ors en su Ermita de San Cristóbal de Villanueva y Geltrú, la ermita dónde murió. Fui su huésped durante unas horas. ¡Cómo me acogió! ¡Con qué exquisita campechanía! Me contó la historia de la ermita. Pormenorizó sus cuitas derivadas de no poder celebrar culto en la capilla. Estuvo como nunca de ingenioso y decidor. Dimos un paseo por los alrededores. Nos retuvo mucho más tiempo del que disponíamos, prendidos en el embeleso de su charla.

Mi pobre esbozo ha terminado. Humilde es mi homenaje a la muy grande y preclara personalidad de Eugenio d'Ors. Humilde pero efusivo, emocionado, cariñoso. Doy gracias a la Providencia que me concedió la inestimable amistad del maestro.

Septiembre de 1974 *

* *Inédito propiedad de Carlos d'Ors.*

Entrevista a Fernando Charry Lara*

Samuel Serrano

—Como se ha dicho tantas veces, los poetas no tienen biografía, ya que su biografía son sus versos. Sin embargo, hay momentos importantes en su vida que es necesario comentar para contribuir a la interpretación de sus poemas. En su caso personal me gustaría que me comentara cómo vivió una experiencia que considero capital en su poesía; el encuentro con el mar, primero a través de un poema de Charles Baudelaire «El hombre y el mar», y luego de forma material durante un viaje realizado a la costa atlántica colombiana.

—Pienso que haces bien en mencionar ese soneto de Charles Baudelaire porque yo creo, aunque sea la vieja fórmula romántica, que existe un vínculo muy estrecho entre vida y poesía, ya que la poesía es ante todo la expresión de la experiencia humana, de manera que nada de lo que llega a la vida del hombre puede ser extraño a la poesía. Leí por primera vez *Las flores del mal* en francés a la edad de 19 años, siguiendo las recomendaciones de un poeta mayor amigo mío, Aurelio Arturo, que me aconsejó acercarme a sus páginas y, tal como señala Baudelaire, sentí que el mar era espejo del hombre, un vasto y complejo universo de intuiciones, sentimientos y sensaciones que resulta difícil de expresar, idea que vería corroborada más tarde cuando, atendiendo a la invitación de mi hermano que vivía en Barranquilla, tuve la oportunidad de viajar a la costa atlántica y conocer el mar.

El viaje en aquel tiempo por el río Magdalena era maravilloso; se partía de Puerto Salgar en Cundinamarca y luego de seis días de recorrido por un paisaje cargado de belleza tropical se llegaba al puerto de Barranquilla. Recuerdo que en ese viaje tuve la oportunidad de conocer y trabar amistad con el poeta ultraísta español Pérez Domenech que había llegado a Barranquilla en el exilio español de 1936, y trabajaba en esa ciudad como profesor de literatura, así que mi encuentro con el mar

* *Fernando Charry Lara falleció en Bogotá el pasado mes de julio. Esta es su última entrevista.*

ha quedado asociado en mi memoria no sólo a la poesía sino también, y quizás extrañamente, a las vanguardias españolas.

—Otro momento de su vida que me gustaría nos comentara es el de su primer viaje a Europa, que si no me equivoco ocurre en 1964. ¿Qué ciudades visita en esa oportunidad y a quiénes conoce?

—Vine a Europa por primera vez en funciones de la filial colombiana de la multinacional Nestlé para la que trabajaba como abogado, y el encuentro más importante que tuve en esa oportunidad fue con Vicente Aleixandre, a quien visité aquí en Madrid en su casa de la calle Velintonia 3, que creo que ahora lleva su nombre.

Mi encuentro con Aleixandre se produjo gracias a una conferencia que dentro de un ciclo titulado «Cuatro poetas del siglo XX», que incluía los nombres de Antonio Machado, Paul Valéry, Rilke y el mismo Aleixandre, tuve la oportunidad de dictar en la Universidad Nacional sobre su obra.

Se trataba en ese momento de una conferencia quizás no muy profunda, pero eso sí hecha con mucho entusiasmo y mucho amor, que luego le remití por correo y esto permitió que estableciéramos una afectuosa correspondencia, de tal manera que cuando llegué a su casa ya éramos conocidos. Aleixandre era un hombre muy cálido que tenía profundo interés por la experiencia humana, por el amor y recuerdo, que en esa primera entrevista más que de poesía hablamos incluso de tipos de mujeres. Él ya tenía noticia de la belleza de las mujeres colombianas y me pidió información muy minuciosa sobre los tipos de belleza femenina que existían en las distintas regiones del país, especialmente quería saber cómo eran las caleñas y las pereiranas.

—¿Cómo se produjo su encuentro con la poesía española?

—Mi encuentro con la poesía española se produjo muy temprano, a través de una antología de José María Souvirón que encontré en el bachillerato. Luego en la Biblioteca Nacional de Colombia frecuenté la antología de Gerardo Diego, pero el texto que finalmente terminó convirtiéndose en mi libro de cabecera fue la antología *Laurel*, editada en México por la editorial Séneca, que dirigía José Bergamín y que pienso que se trata de la antología más rigurosa que se ha editado en lengua española con voces de las dos orillas. En su preparación participaron dos poetas españoles, Emilio Prados y Juan Gil Albert, y dos mexicanos, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz. Aunque el que se responsabili-

zó totalmente de su publicación fue el notable poeta mexicano Xavier Villaurrutia, quien era un espíritu muy fino, muy agudo y penetrante tanto en sus propios poemas como en los bellos ensayos que escribía sobre la poesía, especialmente el que sirve de prólogo a esa antología y el ensayo sobre Ramón López Velarde, que nos reveló en su momento a ese extraordinario poeta mexicano de comienzos del siglo XX.

—¿Cómo fue su relación con otros de los poetas de la generación del 27, como Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda?

—A Pedro Salinas lo conocí en 1944 durante mi época de estudiante en la Universidad Nacional de Colombia, en donde su rector, Gerardo Molina, me había nombrado jefe de extensión cultural. Gerardo Molina fue el rector más brillante y honesto que tuvo esa *alma mater*; era un hombre interesado sinceramente en la cultura y ese interés lo movió a invitar a don Pedro Salinas, que se encontraba en la Universidad John Hopkins en Estados Unidos, para que viniera a dictar durante 15 días unas conferencias en Bogotá, tiempo durante el cual mi trabajo consistió en atenderlo y servirle de cicerone en la ciudad, así que tuve la oportunidad de tratarlo a diario. Era un hombre de una inteligencia y una finura extraordinarias, cualidades que se advierten claramente en su poesía amorosa, no en vano Julián Marías dijo que toda una generación española había aprendido a amar con los versos de Salinas.

Jorge Guillén también nos visitó más tarde. Estuvo durante varios meses dictando unos cursos sobre poesía española, para los cuales recuerdo que yo le facilité los libros que tenía sobre la generación del 27. Era un hombre muy distinguido y de una gran inteligencia y exactitud en sus juicios. A Luis Cernuda, a quien considero el más grande poeta español del siglo XX, lo visité en ciudad de México en 1948, cuando vivía en la calle Tres Cruces, en la casa de Concha Méndez y Paloma Altolaguirre, la esposa y la hija del poeta Manuel Altolaguirre. Había escrito un largo artículo en dos partes sobre la poesía de Cernuda que apareció en el suplemento de *El Tiempo* y esto permitió que estableciéramos contacto, pues le envié mi artículo y a vuelta de correo tuve la grata sorpresa de recibir un ejemplar dedicado de su libro *Como quien espera el alba.*

—Por aquellos años usted publica en Cuadernos Hispanoamericanos *un artículo sobre García Lorca y algunos poemas de su primer libro* Nocturno y otros sueños. *¿Cómo fue su vinculación con la revista en ese momento?*

—Mi relación con Félix Grande y con *Cuadernos Hispanoamericanos* se estableció por medio de Carlos Martín, un poeta *Piedracielista* colombiano que trabajaba en aquel tiempo como profesor en la universidad de Utrecht en Holanda, pero venía con frecuencia a Madrid por tener un hijo en esta ciudad. Martín era muy amigo de Luis Rosales y de Félix Grande, con los que nos reunimos en varias oportunidades, en una de las cuales le entregué ese ensayo sobre García Lorca, que apareció publicado en la revista en el año 68.

—Su vida en Bogotá ha transcurrido entre la cátedra, el ejercicio de la crítica y su propia escritura poética, lo que le ha permitido combinar la reflexión y la creación de una manera constante. ¿Cree que el ejercicio permanente de la crítica puede contribuir a la creación poética o que por el contrario la limita al tornarla demasiado racional obliterando las fuerzas inconscientes que suelen emerger en el poema?

—La crítica es un complemento de la creación poética ya que la crítica puede ser otra forma de hacer poesía; por eso quizás los mejores críticos de poesía son precisamente los poetas.

Anteriormente le mencionaba el caso de Xavier Villaurrutia, que era tan buen poeta como prosista y ahora recuerdo una sentencia de Wallace Stevens que dice «el tema del poema es siempre la poesía». De manera que las consideraciones sobre la poesía forman parte de la poesía. Baudelaire afirmaba tener lástima de los poetas que son simplemente poetas y no tienen capacidad para juzgar la poesía. De igual manera, puedo decirle que desconfío de esa crítica universitaria y académica que se hace de la poesía, ya que se basa en un racionalismo pedante que no penetra realmente en la verdadera atmósfera poética.

—Vicente Aleixandre habla en el prólogo de la obsesión de la noche que se advierte en su poesía. ¿Puede relacionarse esa fijación con la obsesión de lo imposible que aparece en la poesía de Silva?

—Bueno, creo que son cosas diferentes. La obsesión por lo imposible en Silva es una obsesión eminentemente simbolista, porque la poesía simbolista aspiró siempre a expresar lo inefable, en cambio la obsesión de la noche que se advierte en esos *Nocturnos* y en otros poemas míos es una obsesión por algo más concreto y tangible. La noche es el tiempo en el cual uno más se encuentra consigo mismo, porque en la soledad, en el silencio, es cuando uno mejor puede dialogar con su alma. La noche es también sinónimo del misterio, de la mujer y de la urgencia amorosa.

—Su poesía musical y despojada no es rica en imágenes. ¿A qué atribuye este desdén por la metáfora como vehículo expresivo?

—Considero que la metáfora tiene un indudable valor poético, porque en el fondo de toda metáfora existe un esfuerzo por establecer una comparación, una correspondencia entre las cosas del universo, pero no tengo gran interés por la imagen poética, que fue preocupación obsesiva de los movimientos vanguardistas europeos e hispanoamericanos y con menos intensidad, de algunos poetas de la generación del 27, porque considero que la metáfora puede llevarnos a caer en la poesía de ingenio y ese temor a caer en lo ingenioso es lo que ha ocasionado que mis poemas se encuentren más bien despojados de metáforas.

—Algunos críticos como Jaime García Mafla han definido su poesía como una música puesta en verso, lo que nos hace pensar que su relación con la misma ha sido muy estrecha. ¿Podría contarnos cómo se produce su encuentro con la música y qué compositores lo han marcado de forma más significativa?

—Esa opinión de García Mafla es muy generosa, como todas las que ha formulado sobre mi poesía, pero creo que no es muy exacto, pues eso podría decirse más bien de la poesía de León de Greiff, que recoge la herencia simbolista. De Greiff tiene un verso que más o menos dice «son una sola la música y la poesía». Pienso que no ocurre así, ya que la música es sólo sonido, mientras que la palabra es sonido y sentido. En mi caso es cierto que he mantenido desde que era muy joven una relación constante con la música, sobre todo con autores entrañables como Schubert, Brahms y Schumann y, claro está, Mozart, cuya música me proporciona una gran alegría.

—Su poesía de carácter intimista tiene poca vinculación con el paisaje físico que lo rodea, pero existe un poema de su libro Los adioses *titulado «Llanura de Tuluá» que sin duda es una de las estampas más acabadas de lo que tristemente se ha denominado la violencia colombiana. ¿Nos podría hablar de la génesis de este poema?*

—En efecto, mi poesía obedece más a motivaciones internas que a motivaciones externas, pero no por eso es ajena a la crisis espiritual de Colombia, sumida en una lucha fratricida desde hace 60 años –porque se habla de 40 años de violencia y al parecer se olvida que ese fenóme-

no viene desde 1947—, o sea que ya van a cumplirse 60 años de esa violencia endémica que cubre todos los aspectos de la vida colombiana y que forzosamente origina una preocupación ineludible por el destino del país, signado por la sombra de la muerte que todos sentimos cerca y que nos lleva a expresarnos poéticamente sobre su presencia. A mí me tocaba por razón de mi trabajo viajar continuamente en los años 50 por el Valle del Cauca, que fue una de las zonas más afectadas por el sectarismo y el bandidaje político; por eso el poema lleva ese título, que lo liga a esa zona del país marcada por la violencia y por la muerte.

—Rafael Gutiérrez Girardot ha señalado que su obra es ejemplarmente breve, tan sólo 35 poemas y que esta brevedad se debe a su extremo rigor. ¿No cree que ha sido un juez demasiado severo consigo mismo?

—Voy a permitirme corregir a Rafael. En realidad son un poco más de 40 poemas, pero tampoco muchos más. Creo que lo reducido de mi producción poética obedece al deseo o a la aspiración de que la palabra poética corresponda en todo momento a una necesidad espiritual o mejor dicho a una urgencia poética. En realidad, no creo en la posibilidad de escribir voluntariamente poesía, es decir, de escribir poesía siguiendo un propósito determinado, sino que la poesía como operación mágica debe surgir en momentos de verdadera felicidad creadora y esos momentos no son frecuentes en la vida del hombre. Aunque la verdad es que esta situación a mí mismo me molesta, pues quisiera en realidad haber escrito más poemas.

—Usted es uno de los miembros destacados de la revista Mito *que introdujo definitivamente a las letras colombianas en la modernidad. ¿Cree usted, como creía Jorge Gaitán Durán y la mayoría de los miembros de esta revista, que la cultura puede ser utilizada como arma de acción social y política o piensa que la poesía no puede tener otro papel distinto del estético?*

—En primer lugar habría que distinguir entre la cultura y la poesía. No cabe duda de que una de las funciones de la cultura es mejorar la vida humana. Recuerdo una de las frases de Mallarmé quien aseguraba que «con una buena literatura el mundo será mejor», pero creo que la poesía como arma política es absolutamente ineficaz y abandona su misión más auténtica que consiste en crear un lenguaje dentro del len-

guaje, en dotar de mayor expresividad a la lengua para permitirle penetrar en los aspectos misteriosos y oscuros de la experiencia humana.

—Hablemos ahora un poco de la poesía colombiana. Hay un poeta insular que acaso por no pertenecer a ningún grupo ha permanecido olvidado y sólo empieza a ser valorado en su justa medida en nuestros días; se trata de Aurelio Arturo, el autor de Morada al sur. *Usted fue uno de los primeros en comentar que reconocía en sus versos una orientación hacia nuevas posibilidades de concebir lo lírico.¿Podría comentarnos cuáles son esas nuevas posibilidades líricas que se abren con la poesía de Aurelio Arturo?*

—Sí, creo que fui el primero en reparar en la poesía de Aurelio Arturo, que había quedado silenciada entre el grupo de *Los Nuevos* y la generación de los *Piedracielistas*: Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Carlos Martín, etc. La poesía de Aurelio Arturo se hallaba dispersa en una serie de viejas revistas que encontré en la Biblioteca Nacional y al leer sus versos advertí de inmediato su gran valor, lo que me movió a dedicarme a destacarla.

—Hablando de la poesía colombiana, Juan Gustavo Cobo Borda ha sostenido muchas veces que si en Colombia existe una verdadera tradición esa es la tradición de la pobreza. ¿Qué piensa usted de esa afirmación?

—Creo que se trata de una frase efectista. En las letras colombianas han existido nombres valiosos desde la misma Colonia, pensemos en el caso de Hernando Domínguez Camargo. Luego habría que mencionar a Rafael Pombo, que es quizás el mejor poeta del romanticismo hispanoamericano, y a un novelista y también poeta como Jorge Isaacs, que aparte de su novela *María,* escribió un largo poema titulado «Saulo», precursor de la poesía simbolista, y posteriormente el caso de José Asunción Silva, que fue el primer poeta simbolista que hubo en Hispanoamérica, y en el campo humanista existen figuras también muy valiosas como Rufino José Cuervo, Miguel Antonio Caro y el poeta parnasiano Guillermo Valencia, que aunque no es muy leído hoy en día sí fue muy importante en su momento, de manera que esa afirmación de Cobo Borda me parece exagerada.

—No cabe duda de que la revista Mito *ha sido la aventura intelectual más importante vivida por las letras colombianas, pues se opuso*

desde sus inicios al pensamiento dogmático que impedía la circulación de ideas nuevas y por ende de cualquier cambio. ¿Por qué cree usted que desde la desaparición de la revista en 1962 no ha existido en Colombia otra empresa intelectual semejante?

—Creo que ese momento fue excepcional en la cultura colombiana al reunir en torno a una revista a personas de la relevancia literaria de Jorge Gaitán Durán, Pedro Gómez Valderrama, Hernando Valencia Goelkel, Rafael Gutiérrez Girardot y Jorge Eliécer Ruiz, entre otros.

—*Baudelaire definió el progreso como la progresiva decadencia del espíritu y el progresivo predominio de lo material, afirmación que hoy en día parece irrebatible. Dentro de este mundo dominado por la técnica y lo material ¿Cuál cree usted que será el futuro de un arte tan espiritual como la poesía?*

—Esa afirmación de Baudelaire es célebre y yo la suscribiría plenamente. Pero a pesar del predominio de lo material, en nuestros días la poesía no puede desaparecer ya que su fin es expresar en todo momento la experiencia humana de acuerdo con la vibración espiritual de cada época que se vive y a pesar de que lo material pretenda avasallarnos, el espíritu encontrará siempre un lugar, en medio del tráfago del mundo, para manifestarse.

—*¿Cuál cree usted que debería ser el papel de la poesía y de los intelectuales colombianos en los momentos actuales en que el país se sigue desangrando en una guerra fratricida sin término y en que la democracia se sacrifica cada día más en aras de la llamada política de seguridad nacional?*

—En efecto, creo que en los actuales momentos existe una ausencia de la voz del intelectual en el concierto nacional, aunque la poesía resulte, como he dicho anteriormente, una herramienta ineficaz para combatir la violencia y el caos. Todos los intelectuales deben esforzarse y exigir que predomine en todo momento una voluntad de diálogo con las fuerzas al margen de la ley, porque con la sola fuerza de los cañones lo único que se alcanza es la destrucción y la muerte permanente.

Macedonio Fernández y Xul Solar: Cuatro cartas inéditas

Carlos García

Entre otros tesoros, el Museo Xul Solar de la Fundación Pan Klub (Laprida 1212, Buenos Aires) alberga una parte de la correspondencia que, en la década del veinte, mantuvieran Macedonio Fernández y Xul Solar –dos de las personalidades más heterodoxas de la historia cultural argentina–[1].

Antes de reproducir y anotar esas cartas, creo conveniente hacer un poco de historia menuda, ya que es escasa, por no decir inexistente, la literatura sobre esta relación. Un sucinto repaso biográfico:

Macedonio Fernández (1874-1952): Pensador, escritor, humorista argentino, téorico y práctico de la novela (*Adriana Buenos Aires*; *Museo de la Novela de la Eterna*), de enorme prestigio entre la juventud vanguardista porteña de la década del 20, de gran influencia en el joven Borges y en su obra posterior (estudio la relación entre ambos en C. García 1999).

Xul Solar (i.e. Agustín Alejandro Schulz-Solari, 1887-1963): Pintor, pensador, escritor y traductor argentino. 1912-1924 estadía en Europa (de donde trajo consigo numerosos libros). Ilustró varios volúmenes de Borges: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *Manual de Zoología Fantástica* (1957), así como *Un modelo para la muerte* (1946), escrito por Borges y Bioy Casares bajo el común pseudónimo B. Suárez Lynch. Borges dedicaría a Xul sendos ejemplares de *El tamaño de mi esperanza*: («A Xul Solar, colaborador de estas esperanzas – agradecidamente Jorge Luis»), *Discusión* (1932), *Las Kenningar* (1933) y otros.

[1] *Agradezco los permisos de publicación concedidos mediante carta del 10-XI-98 por Natalio Jorge Povarché a través de Marta Lucía Rastelli de Caprotti (presidente y curadora, respectivamente, de la Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar – entidad poseedora de los manuscritos) y por Adolfo de Obieta, hijo de Macedonio y dueño del* copyright, *con carta del 20-XI-98. Gracias también a Nicolás Helft y,* last not least, *a Patricia Artundo, por su eficiente amistad.*

Xul fue también inventor de juegos, instrumentos musicales e idiomas. Colaboró, con artículos, traducciones o ilustraciones, en *Martín Fierro* (1927), *Revista de América*, *Azul*, *Imán* (1931), *Signo* (1933), en el suplemento literario de *Crítica* (*Revista Multicolor de los Sábados*), codirigido por Borges (aquí, en parte y según éste, con contribuciones anónimas; 1933-1934), en *Destiempo* (1936), *Anales de Buenos Aires*, etc.

Aunque hubo desacuerdos entre ellos por cuestiones políticas (Xul adhirió al peronismo), Borges escribió varios textos sobre él, aparecidos en general como prólogos a catálogos de exposiciones (1949, 1963, 1977), o como conferencias. Lo recordó con afecto y respeto en varias charlas o entrevistas (cf., por ejemplo, Alifano 1994a: 49-54). También lo utilizó en algunos de sus trabajos, ya como fuente apócrifa, ya como personaje (cf. *O.C.* 1974: 150, 378, 435, 772; *Atlas* 77-81; *Páginas de Borges* 139; *El tamaño de mi esperanza* 42, 156. Una figura basada en Xul juega también un papel importante en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal).

Iconografía: Una foto de diciembre de 1926 muestra a Xul cerca de Borges en el banquete ofrecido a Ricardo Güiraldes por el éxito de *Don Segundo Sombra*. Otra, del 11-II-35, lo muestra con Elvira de Alvear (Torre Borges 76 y 93), cuyo retrato pintó en 1927; hay más testimonios de esta relación, de 1938 y 1939. Cf. también el «Número especial de colección» de la revista *La Maga* dedicado a Borges (18, feb. 1996, 10: «Xul Solar»), con reproducciones de unos bocetos para las viñetas que Xul diseñara para *Inquisiciones*, así como la arriba citada dedicatoria de *El tamaño de mi esperanza*. Su biblioteca, en la cual se conservan varios volúmenes que fueran de Borges (algunos de ellos con anotaciones), está sita en el llamado «Pan Klub» (Laprida 1212, Buenos Aires), en el mismo edificio en que habitara Xul, y donde se exponen varias de sus obras pictóricas, así como numerosos objetos de su invención. De allí proceden también las cartas aquí reproducidas.

El encuentro entre Macedonio y Xul no puede haber tenido lugar antes del 23-VII-24, cuando el segundo regresa de una larga estadía en Europa, adonde había marchado en 1912. (Vale la pena consignar que Xul y Borges regresan con una semana de diferencia a Buenos Aires.)

Según los recuerdos de Francisco Luis Bernárdez («Prólogo» a Ricardo Güiraldes: *Obras Completas*, 1962: 10-11), a comienzos de 1925 tuvo lugar una reunión en el departamento de Evar Méndez, en la cual participaron Borges, Güiraldes, Marechal, Rojas Paz, Brandán Caraffa, el mismo Bernárdez y otros, «para tratar lo concerniente al plan que

debía cumplir el periódico *Martín Fierro* en una nueva etapa de su demoledora campaña de revisión artística». Marechal agrega los nombres de Macedonio, Pedro Figari y Xul Solar[2]. Bernárdez, sin embargo, niega que Macedonio estuviera presente[3]. Girondo, por su parte, no pudo haber participado en la reunión, porque por esa época estaba aún de viaje (regresaría a comienzos de abril). La contradicción en los testimonios no permite, pues, certeza. Como fuere, *Martín Fierro* 12-13, 20-XI-24, es el primer texto que menciona juntos a Macedonio y Xul, en tanto redactores y colaboradores permanentes u ocasionales del periódico.

De hacia enero-abril de 1925 debe ser el proyecto de reorganización de *Martín Fierro* conservado en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (cf. Patricia Artundo: *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, 1994, 82, y *Xul* 6, mayo 1984, 6. Si bien *Xul* atribuye a Girondo la redacción, Artundo supone, correctamente a mi entender, que el proyecto fue redactado por Evar Méndez). De ese interesante plan reproduzco, apenas, el encabezamiento y los pasajes concernientes a Macedonio, Xul y Borges:

> Proyecto en estudio (1925) MARTIN FIERRO
> Dirección – Administración – Redacción – Colaboradores
> Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Sergio Piñero, Francisco Luis Bernárdez, Directores
> *Crítica literaria:* (...)
> *Poesía:* (...) Jorge Luis Borges: Examen de clásicos y modernos, nuevas tendencias europeas, criollismo
> *Bellas Artes*: (...), Xul Solar (Colaboración, crítica de arte, general, local, autores nuevos)
> *Teatro Música:* (...)
> *Política*: (...)
> *Notas gráficas:* (...) Xul Solar, Norah Borges (...).
> *Colaboradores asiduos:* (...) Macedonio Fernández (...).

El sábado 2-V-25 tiene lugar en el «Restaurant Martín» (Corrientes 1415) la «comida de fraternidad intelectual y artística» correspondiente a este mes, por invitación de la revista *Proa* y el periódico *Martín Fie-*

[2] *Andrés (Ed.):* Palabras con Leopoldo Marechal, *1968, 19.*
[3] *Germán L. García 1969: 83.*

rro (cubierto: $ 5.–), en honor de Oliverio Girondo, que había regresado poco antes de su periplo europeo. Foto y lista de los 47 particitantes: *Martín Fierro* 17, 17-05-25, 117. Cf. ya antes la invitación del 27-IV-25, firmada por Bernárdez, Borges, Leónidas Campbell, Brandán Caraffa, José B. Cairola, Hipólito Carambat, C. Córdova Iturburu, Macedonio Fernández, Pedro Figari, J. C. Figari Castro, Eduardo y Alberto Girondo, Luis Góngora, Enrique González Tuñón, Ricardo Güiraldes, Alberto Güiraldes, Evar Méndez, Francisco A. Palomar, Emilio Pettoruti, Sandro Piantanida, Sergio Piñero, Alberto Prebisch, Pablo Rojas Paz, Gastón O. Talamón, A. Xul-Solar.

En algún texto muy posterior, Borges dirá (1973: 22-23; 1996: 10, con variantes):

> Xul era un místico, era un visionario, un pintor. No se parecía en nada a Macedonio. Cuando se trataron ocasionalmente no congeniaron. Además, Xul Solar era muy lector: le interesaba mucho la filología. Y Macedonio Fernández creía más bien en las virtudes de la meditación solitaria. (...) [Q]uiero dejar claro que no se llevaban bien juntos, que no tenían nada que ver el uno con el otro. Se habrán encontrado alguna vez, pero no se buscaban. Creo que cada uno veía al otro equivocado, posiblemente como un loco.

De todos esos asertos, el único que se ve confirmado por la correspondencia subsistente es el que atestigua que «ocasionalmente no congeniaron». Macedonio mismo alude a su «intemperancia para dialogar teorías» (Nº 2). Como muestra esta breve serie, sin embargo, no es cierto que no se buscaran. Cuando menos a fines de los 20, Macedonio busca el contacto con Xul. Ello no extraña, ya que, a pesar de las palpables diferencias de temperamentos e intereses, ambos deben haber advertido que el otro era un ser de excepción, un original.

El testimonio más antiguo que hallo de la relación entre ambos es una carta que Macedonio remitiera a Xul a fines de 1926; el más tardío (dedicatoria de libro), de 1941. Pero Macedonio lo menciona también en dos pasajes publicados en 1944 (*Papeles de Recienvenido. Continuación de la Nada.* 1944: 136 y 271-272; el primero es una breve y exquisita «Biografía de Xul Solar»).

Reproduzco textualmente los cuatro testimonios epistolares conservados, a los cuales agrego algunas notas explicativas, que aspiran, meramente, a iluminar el contexto. Dada la ocasional dificultad de algunos manuscritos, ha sido necesario recurrir a las siguientes convenciones:

\1\	Paginación agregada por CG.
[?]	Reemplaza término ilegible.
[~~?~~]	Tachado por MF (e ilegible).
?	Término anterior es de lectura incierta.
{xxx}	Agregado por MF (entre líneas).
<*xxx*>	Agregado por CG.
xxx	Subrayado por MF.
~~xxx~~	Tachado por MF.

Todas las cartas fueron remitidas por Macedonio a Xul de Buenos Aires a Buenos Aires.

1

Carta fechada 5-XII-26, 1 p.:

Dbre 5 <*19*>26

Sr.

Don Xul Solar

Amigo apreciado. Siempre echo de menos su tertulia y veo que Vd como yo, está condenado a una continua privación de comodidad y de fijeza de residencia[4]

Ahora que se va Borges[5] me encontraré incomunicado con Vd; por eso le pedí su dirección. Y la aprovecho para invitarlo a que mañana Lunes o pasado u otro día me telefonee para reunirnos a «Rivadavia 3729» U.T. –calle Lavalle 958 2 ascensor 3er piso dep 6[6].– quizá yo el Miércoles me mude y en este caso anote mi dirección permanente, casa de mis hijitos: Otamendi 622, UT «Almagro 2117»[7].

Borges se ausenta mañana Lunes–

Con afecto Suyo Macedonio

[4] *Hacia 1927, XS vivía en Cabildo 4417, con su madre y su tía (Gradowczyk 1994: 236).*

[5] *Entiéndase, «de vacaciones».*

[6] *Entre 1926 y 1928, Macedonio habitó en tres diferentes pensiones en el mismo edificio de Lavalle 958: 3º piso, depto. 6, UT Rivadavia 3729 (1926); 2º piso (1928; cf.* OC *II 213), y 4º piso, UT Libertad 1440 (1928; cf. aquí abajo).*

[7] *MF no cierra las comillas.*

El día en que estuvimos citados con Vd y Borges, me quedé secuestrado por falta de llave en el departamento del amigo con quien vivo[8]–

* * *

Mi actitud pre-mística ó metafísica, me parece un tránsito insalvable del cual Vd quiere prescindir. La crítica del conocimiento o inteligencia para llegar al estado místico. En esto, o Vd a mí, o yo a Vd debemos educarnos conversando? Lo mismo en pintura? y música no concertamos. Debemos pues buscarnos ¿no le parece?

* * *

2

Carta sin fecha completa («Jueves»); la conjeturo del verano 1926-1927, 1 hoja escrita recto y verso, sin numerar; aquí, pp. 1-2:
\1\

Jueves *¿verano 1926-1927?*

Xul Solar

Próximo Sábado tengo comprometido con mis amigos de Morón, que Vd conoce y que lo estiman, de reunión en el Royal Keller desde las 9.30[9]. Espéreme si llega temprano, que no faltaremos, acompañaremos un rato al amigo Hidalgo, pero tendremos mesa aparte porque se trata de una invitación del Ingeniero Acevedo cuyo interés no es el de las tertulias de la profesión literaria, si bien espero que ulteriormente ~~no~~ haya fusión[10].

[8] *Conjeturo que se tratara de Rómulo Gómez, la persona real que subyace al «R.G.» de* Una novela que comienza *(1941), trabajo comenzado hacia 1921, pero retocado en 1926-1927, a raíz de que el peruano Alberto Hidalgo instara a MF a editarlo (en contra de lo que se viene asegurando, MF pensaba ya antes de 1928 en sacar a luz libros).*

[9] *Los «amigos de Morón» deben ser los hermanos César y Santiago Dabove y Enrique Fernández Latour. Los tres, junto con MF y Borges, habían escrito hacia 1921 una novela fantástica,* El Hombre que será Presidente, *que quedó inconclusa (ignoro el paradero del manuscrito, que quizás sobreviviera entre las pertenencias de alguno de los Dabove).*

[10] *Según carta sin fecha a Alberto Hidalgo, escrita unos días después («Domingo»), MF no asistió al compromiso con el Ingeniero Acevedo (*OC *II 88). Estos cambios de decisión a corto plazo eran usuales en MF. Cf., por ejemplo, las idas y vueltas ante la invitación a encontrarse con Juan Ramón Jiménez en 1948 (en orden cronológico:* OC *II 99, 295, 44).*

Sé que Borges está ausente[11]; Scalabrini creo que también – Hablé ~~antiayer~~ {«el Domingo»} a casa de Evar y parece que mejoraba ya; anoche hablé de nuevo y pude ver que reaccionaba bien; Vd acababa de estar a visitarlo, me dijo Evar.

Suyo Macedonio

Hágase heroico de trabajo creativo para que lo veamos pronto en nombradía; es Vd una de las más puras <*?*> singularidades personales del mundo humano actual; siéntese a pensar o escribir ~~con~~ [?] con audacia <*?*> heroica[12] y siga el consejo de William James <*al margen izquierdo, en sentido trasversal*> de trabajar sin hacer caso de desganos, sensaciones torpes <*?*> fisiológicas, temores y otros sentimientos. Es fácil en 10 minutos de trabajo cualquier malestar se borra[13] – Recuérdeme este tema el Sábado que tengo algo que decirle.

\2\

En nuestra controversia en casa de Evar hace dos semanas con Vd y Borges, el que estuvo torpe y necesita disculparse fueí yo. Tengo grandes defectos de intemperancia para dialogar teorías. Me retiré avergonzado.

El juicio que le doy de su individualidad es compartido por casi todos los que lo tratamos, como Pettoruti[14], Hidalgo[15], Borges.

* * *

3

Carta sin fecha completa («Lunes»), 1 hoja escrita recto, 1 p. La considero de aprox. agosto 1928:

[11] *Conjeturo que debido a las vacaciones de verano.*

[12] *Gradowczyk (1998: 207-219) cita en p. 209 una carta sin fecha de MF a XS, que parece ser la presente: «lo alentaba "a pensar o escribir en actuación heroica"». Aunque el pasaje del manuscrito se ve dificultado por un pequeño borrón y por correcciones de MF, considero errónea la lectura «actuación»; «heroica» parece ser correcta, pero el manuscrito permite distinguir que MF había escrito primero otra cosa, ahora ilegible.*

[13] *Cf. MF: «empezar algo, es el mejor instrumento práctico, el mejor amparo de la felicidad posible. Tal es mi primera norma eudemonológica» («Crítica del dolor»: OC III 60). Notas relacionadas con la salud pueblan muchas páginas de las libretas y cuadernos inéditos de MF.*

[14] *Emilio Pettoruti (1892-1971) y Xul se conocieron en Europa. Cf. de aquél* Un pintor ante el espejo *(Buenos Aires: Hachette, 1968).*

[15] *Alberto Hidalgo (1897-1967): poeta peruano radicado en Buenos Aires desde 1916. Muy amigo de MF, con quien mantuvo correspondencia.*

Lunes *aprox. agosto 1928*

Estimado Xul. Estoy tan intrincado con mil atenciones que me ha aportado la aparición de mi libro[16], no imaginadas por mí, que no he podido cumplir con Vd, sabiendo que Vd ha estado dos veces por esta casa.

Mañana {Martes} casi seguro estaré todo el día y sería bueno que me hablara por teléfono Libertad 1440 si va a venir. Tengo para Vd un ejemplar de mi no-gran-cosa libro[17].

Siempre lo recuerdo y siento
que nos veamos tan poco
Salud.

Macedonio

<*En sentido trasversal, al margen derecho*>

Lavalle 958 (Mi familia Otamendi 622, dirección mas permanente.)[18]

* * *

4

Carta sin fecha, aprox. agosto 1928, 1 hoja, escrita recto y verso, 2 pp.:

\1\

Aprox. agosto 1928
Lavalle 958. 4 p
U.T. Libertad 1440

Querido Xul

Vd dejó el paraguas en mi pieza venga en cualquier momento a buscarlo, pero si viene tarde es mejor para encontrarnos; preferible de

[16] *Alusión a* No toda es vigilia la de los ojos abiertos *(1928), que permite fechar aproximadamente la carta. Los primeros ejemplares del libro salieron de la imprenta el 18-VII-28 (OC II 111, 213); el resto, dos o tres semanas después.*

[17] *Se conserva el ejemplar que MF obsequiara a XS, con dedicatoria autógrafa de agosto 1928 en la primera página (cf. Bibliografía).*

[18] *MF no cierra paréntesis.*

noche antes de las 10 - Los días de fiesta los paso con mis chicos en otra casa (Otamendi 622.)

Con placer lo visitaré a Martín Gil[19] alguna vez con Vd. Yo no voy a casa de Victoria O---[20] (y se lo puede decir si lo halla prudente) por no enamorarme. A casa de la familia Bosch[21] sí iría todos los días, porque es un ambiente en que puedo gozar amistad sin aspiraciones pretenciosas mías.

Pero tampoco quisiera {q.} en casa de O. me interpretaran como infatuado. Por eso propongo que Vd insinue aquella ú otra explicación de mi privación de visitarla, que es una privación para mí.– A la Sta. Sylvina[22] yo le había asegurado ~~de~~ que si publicaba un libro se lo enviaría, pues simpaticé con su ser.

Mi situación con «George» no es grata para mí pero no hallo como componerla; es mejor dejar que el tiempo traiga un encuentro fortuito, después que haya borradose esta impresión presente de la actitud de de Torre, y de la de «Pulso»[23] (que espero Jorge no lea). Yo quisiera escri-

[19] *Martín Gil (1868-1955), escritor y meteorólogo argentino nacido en Córdoba, académico de Ciencias y de Letras, famoso por sus predicciones meteorológicas. Publicó:* Prosa rural, Momigotes, Una novena en la sierra, Modos de ver, Agua mansa, Celestes y cósmicas, *etc. A fines de los 30, colaboró en la revista* Superación. Milenios, planetas y petróleo *(1936), un libro suyo de astronomía y geología, se conserva en la biblioteca del Pan-Klub (Sig. 100 BYN 5/6). También allí (Sig. 69/10) se conserva un libro de astrología escrito por Paul Choisnard:* L'influence astrale et les probabilités. Origine, bilan et avenir de la question. *Paris: Librairie Félix Alcan, 1924, con la siguiente dedicatoria en la portada: «Para mi / interesante / amigo / Xul Solar / [rúbrica] Martín Gil». MF, a su vez, caracteriza a Gil como «hombre de ciencia celebrado, músico y prosista excelente» en «Inauguración nº 2 [*De la Revista Oral*]» (OC V 49), así como en* Adriana Buenos Aires *(OC V 159, pasaje de hacia 1922). Cf. la pulla que hiciera Roberto Arlt a su costa: «Evolución de la palabra* gil*»:* El Mundo *11-IV-29;* Aguafuertes porteñas. *Ed. Rita Gnutzmann. Buenos Aires: Corregidor, 1995, 172-175.*

[20] *MF no escribe el nombre completo, pero el contexto muestra que se trata de Victoria Ocampo (1890-1979), la famosa fundadora de* Sur. *Al respecto cf. John King:* Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970. *México: Fondo de Cultura Económica, 1989; Oscar Hermes Villordo:* El grupo Sur. Una biografía colectiva. *Buenos Aires: Planeta, 1993. Sobre V. Ocampo: Blas Matamoro:* Genio y figura de V.O. *Buenos Aires: Eudeba, 1986. Laura Ayerza de Castilho / Odile Felgine:* V.O. *Barcelona: Circe, 1993.*

[21] *La familia Bosch Sáenz Valiente. MF pasó largas temporadas en La Verde, propiedad de esta familia. El coronel Bosch fue uno de los participantes de la «patriada» radical de 1933, cuyo desenlace lo obligó al exilio. Mantuvo correspondencia con MF (OC II).*

[22] *Silvina Ocampo (1903-1993), hermana de Victoria, era por esta época más destacada como dibujante y pintora que como escritora. Subsisten testimonios posteriores de mutuo aprecio entre ella y MF. Aparte de la carta de MF publicada en* Destiempo *3, dic. 1937, se conserva en su archivo póstumo una dedicatoria de ésta a MF: cf. Silvina Ocampo:* Viaje olvidado. *Buenos Aires: Sur, 1937. «Al artista de B. Aires / Macedonio Fernández / el mejor de nuestros escritores / Silvina Ocampo». // «Muchos saludos / Adolfo Bioy Casares».*

[23] *MF alude al artículo de Leopoldo Marechal: «Recriminó a De Torre.– Ensalzó a Macedonio...» (*Pulso *2, ago. 1928, 4-5), reacción, a su vez, a una malograda publicaión de Guillermo de Torre: «Buenos Aires: Literatura»:* La Gaceta Literaria, *Madrid, 15-VI-28.*

birle al Dr. Borges y quizá lo haga muy luego. Insinuaciones que me dañan literariamente, provenidas de Jorge, se yo que no han nacido de designio de dañarme sino de necesidad de él de defenderse de insinuaciones, que se anunciaban {de denunciar} ~~de~~ imitacion de ideas mías por él – Yo debí poder impedirlas pero mas fácil le era a él impedir que un cuñado y diario visitante de su casa *me comenzara* la rencilla, que impedir yo a amigos que defendieran mi calidad en arte o en Pensamiento[24].

<Al margen izquierdo, en sentido trasversal>

Así son las cosas; yo ~~siento~~ espero que nos volveremos á frecuentar. Si Vd puede el Sábado venir a la peña de Hidalgo pase primero por casa; ya no voy a ir y quiero vivir sin salir y visitado. Todo egoismo Suyo Macedonio.

\2\

Yo deseo volver a mi retiro, pero en la Capital y donde pueda recibir amigos sin salir; creo que *he* de lograrlo pronto.

En cuanto a Feminidad, ó Musa como dice Vd, busco algo entrevisto ya, y evito nuevas personas. Pero ante todo procuro concluir mi vida literaria[25]; despues del presente año no escribiré más y me iré a algún lugar bello con río y bosque como los hay a 30 minutos de tren de Bs. As.[26].

* * *

[24] *Ilumino el trasfondo del entredicho en «Borges y Macedonio: Un incidente de 1928»* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 585, marzo de 1999, Madrid, y en el capítulo sobre 1928 de mi «Crónica de una amistad» (C. García 1999).*

[25] *Por estas fechas, MF estaba dando los que creía últimos retoques a la novela que se convertiría en* Museo, *que pensaba editar hacia agosto de 1929. Existe un manojo de manuscritos con letra de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, fechado el 17-VI-29. Cf. Ana Camblong: «Estudio preliminar»: MF:* Museo de la Novela de la Eterna. *Madrid: Fondo de Cultura Económica, (Archivos, 25), 1993, LIX-LX.*

[26] *No fue la primera ni será la última vez que MF se propusiera algo así. Ya en una nota sin fecha, surgida entre julilo y agosto de 1928 y mayo y agosto de 1929, comunica que abandonará la literatura: «No escribiré más...»* (Museo *314, ed. Camblong). Y todavía en carta a Alberto Hidalgo del 11-I-38: «Muy pronto emprenderé el viaje a la completa inmovilidad de la que vengo practicando largos ejercicios. Me recluiré voluntariamente en una última casa del mudarse, probablemente en el campo. Así que no tengo esperanza de verle sino en ese lugar donde usted me visite.»* (OC *II 97) En relación con el tema deben considerarse tanto sus estancias en casa de Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, como sus pensamientos y escritos acerca de la «ciudad-jardín» o «ciudad-campo». Sobre el último aspecto ha escrito su tesis de doctorado Todd Garth:* MF: The Self of the City. *Baltimore: 1998 (el autor prepara una edición en forma de libro, que quizás aduzca otro título).*

Si bien el anterior es el último testimonio epistolar, la relación entre Macedonio y Xul prosiguió, cuando menos, hasta 1941 (dedicatoria de *Una novela que comienza*), cuando pierdo las huellas comunes.

Bibliografía anotada[27]

AREÁN, Carlos: «Xul Solar, surrealista argentino»: *Cuadernos Hispanoamericanos,* 524, Madrid, feb. 1994, 71-82.

ARTUNDO, Patricia: «O vanguardismo de viagem: As relações entre Brasil e Argentina durante os anos 20»: Tortosa [Curadora]: 1997: 50-63 (gracias a la autora, he accedido a la versión castellana original, algo desfigurada por la traducción al brasileño).

BATTISTOZZI, Ana María: «La revelación de Xul Solar»: *Clarín,* sábado 5-IX-98, 72 (sobre la Retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en Sep. 1998).

BORGES, Jorge Luis (1949a): *Xul Solar*: Exposición del 18-VII-49 al 2-VIII-49. Prólogo: J. L. Borges. Galería Samos, 1949.

BORGES, Jorge Luis (1949b): «Xul Solar y su arte»: *Continente* 31, oct. 1949.

BORGES, Jorge Luis (1963): «Noticia necrológica»: *La Nación* 11-IV-63, 4.

BORGES, Jorge Luis (1968): «Recuerdos de mi amigo Xul Solar» (Discurso pronunciado en la inauguración de la exposición de Xul Solar en el Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, el 17-VII-68): *Comunicaciones* 3, Fundación San Telmo, 1990.

BORGES, Jorge Luis (1973): Fernando Sorrentino: *Siete conversaciones con J. L. Borges*. Casa Pardo, 1973.

BORGES, Jorge Luis (1980): Conferencia pronunciada en la Fundación San Telmo, el miércoles 3-IX-80: *Comunicaciones* 3, Fundación San Telmo, 1990.

BORGES, Jorge Luis (1996): «Xul Solar»: *La Maga* 18, feb. 1996, 10.

DICKMANN, Max: «El arrivismo en el arte. Antonio Berni. Xul Solar. Elena Cid»: *Nosotros* 64, may. 1929, 253-255 (la obra expuesta es «grito tardío de una estética que hace rato ha fracasado y que su mismo inventor Picasso (?) niega ahora resueltamente.»

FERNÁNDEZ, Macedonio: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos: Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el no existente caballero, el estudioso de su esperanza.* M. Gleizer, 1928, 201 pp. Se conserva un ejemplar en la biblioteca de XS (Pan-Klub: Sig. 50/12), con dedicatoria de MF en primera página: «A / Xul Solar / indefinible en una dedicatoria / y menos para el afecto / su amigo eternamente / Macedonio / s/c agosto 1928 / Otamendi 622».

[27] *Todas las publicaciones en Buenos Aires, salvo mención expresa en contrario.*

Fernández, Macedonio: *Papeles de Recienvenido.* Cuadernos del Plata III, Editorial Proa, 1930 [colofón: 18-XII-29], 74 pp. Se conserva un ejemplar en la biblioteca de Xul (Pan-Klub: Sig. 50/5), con dedicatoria de MF en primera página: «Macedonio Fernández al precioso amigo artista / Xul Solar».

Fernández, Macedonio: *Una novela que comienza.* Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1941, 104 pp. Se conserva un ejemplar en la biblioteca de XS (Pan-Klub: Sig. 5/11), con dedicatoria de MF en primera página: «[?] 1941 / Bs. As. / A Xul Solar / En quien hemos todos hallado el bien de un agraciado de la hosca realidad. Inventor además del único idioma universalmente no hablado probablemente porque lo ha lanzado sin acompañarlo de su particular pausa ó silencio y nadie se atreve a hablarlo sin saber cómo es éste antes, [?] á no [?] y cómo callar en neocreol. / Con profunda admiración y [?] Suyo / Macedonio Fernández».

Fernández, Macedonio: *Papeles de Recienvenido. Continuación de la nada.* Losada, 1944 [colofón: 30-VI-44], 279 [280] pp. Se conserva un ejemplar en la biblioteca de XS (Pan-Klub: Sig. 76/13), sin dedicatoria de MF (pese a la aseveración de Gradowczyk 1998: 209, nº 6, quien debe haber querido referir a la edición de «1930»).

Fernández, Macedonio: *Selección de escritos.* CEDAL, 1968, 115 pp. Se conserva un ejemplar en la biblioteca de XS (Pan-Klub: Sig. 107/57), de ingreso póstumo.

Fernández, Macedonio: «Biografía de Xul Solar» (*OC* IV 98; cf. también 59).

Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna.* Ed. crítica: Ana Camblong. Madrid: Fondo de Cultura Económica (Archivos, 25), 1993.

Fernández, Macedonio: *Obras Completas*, I-IX. Corregidor, 1976ss.

Fernández, Macedonio / Borges, Jorge Luis: *Correspondencia 1922-1939.* Edición y notas: Carlos García. Corregidor, 1999.

Fevre, Fermín: «Borges y Xul Solar: Algo más que una amistad»: *La Biblioteca* 7ª época, 1, sep. 1997, 28-31.

García, Carlos (1998): (Reseña de) José Luis Trenti Rocamora: *Índice general y estudio de la revista* Martín Fierro *(1924-1927)*: *Variaciones Borges* 6, Aarhus, jul. 1998, 254-258.

García, Carlos (1999): «Crónica de una amistad»: Macedonio Fernández / Jorge Luis Borges*: Correspondencia 1922-1939.* Edición y notas: Carlos García. Corregidor, 1999.

García, Carlos (1999a): «Borges y Macedonio: Un incidente de 1928»: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, abr. 1999.

Gradowczyk, Mario (1994): «Xul y Borges»: *Alejandro Xul Solar.* Ediciones Alba, Fundación Bunge y Born, 1994, 156-161. El volumen contiene una abundante Bibliografía sobre Xul Solar.

Gradowczyk, Mario (1997a): «Torres García y Xul Solar: ¿Ritual o Simbolismo»: Maria Amelia Bulhões / Maria Lúcia Bastos Kern (Organizado-

ras): *As questões do sagrado na arte contemporãnea da America Latina.* Univ. de Rio Grande do Sul, 1997, 101-120.

GRADOWCZYK, Mario H. (1997b): «Xul e Borges: uma radiografia»: Tortosa [Curadora]: 1997: 12-27.

GRADOWCZYK, Mario (1998): «Xul y Borges: El lenguaje a dos puntas»: *Variaciones Borges* 5, Aarhus, ene. 1998, 207-219.

HELFT, Nicolás: «Borges: uma apresentaçâo»: Tortosa [Curadora]: 1997: 28-41.

LOUIS, Annick: «Acontecimentos: Xul-Borges. A cor do encontro»: Tortosa [Curadora]: 1997: 42-49.

MARECHAL, Leopoldo: *Adán Buenosayres.* 1948. Ed. Pedro Luis Barcia: Madrid: Clásicos Castalia, 1994.

MARECHAL, Leopoldo: «El panjuego de Xul-Solar, un acto de amor»: *Cuadernos de Mr. Crusoe* 1, 1967, 166-168.

MARTÍN FIERRO, segunda época, 1924-1927. Ed. facsimilar: Estudio preliminar de Horacio Salas. Fondo Nacional de las Artes, 1995.

PETTORUTI, Emilio: «Retrato del pintor Xul Solar»: *Martín Fierro* 10-11, 9-X-24, 1, 7-8 (facsímil: 73).

Proa 37, sep.-oct. 1998. Nº dedicado a XS (colaboraciones de Francisco Jarauta, Norma Carricaburo, León Benarós, J. L. Borges / Roberto Alifano).

RUBIONE, Alfredo: «Xul Solar: Utopía y vanguardia»: *Punto de vista* 29, abr.-jun. 1987.

SCHULTZ, Alejandro: cf. Xul Solar 1933.

SVANASCINI, Osvaldo: *Xul Solar.* Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

TORTOSA, Alina [Curadora]: *Xul Solar – J. L. Borges. Língua e Imagem.* Centro Cultural Banco do Brasil, 2-X-97 / 11-I-98; Fundaçâo Memorial da América Latina, 23-I-98 / 1-III-98; 1997. Cf. Artundo, Gradwowczyk, Helft, Louis, Tortosa.

TORTOSA, Alina: «Xul Solar / Jorge Luis Borges. Língua e Imagem»: Tortosa [Curadora]: 1997: 8-11.

XUL SOLAR (1924a): «Pettoruti»: c. 1924, mecanografiado (Pan-Klub).

XUL SOLAR (1924b): «Pettoruti» (con un retrato de Pettoruti y seis cuadros: «Bailarines», «La señorita del traje violeta», «Flautista ciego», «Paisaje», «Retrato del pintor Xul Solar», «Paisaje a gran velocidad»): *Martín Fierro* 10-11, 9-X-24, 1, 7-8 (facsímil: 67, 73-74).

XUL SOLAR (1926) (Traductor): Herwarth Walden: «Carta de Alemania»: *Martín Fierro* 36, 12-XII-26, 2 (facsímil: 280).

XUL SOLAR (1927) (Traductor): «Algunos piensos cortos de C[h]ristian Morgenstern»: *Martín Fierro* 41, 28-V-27, 347[28].

XUL SOLAR (1927): «(Carta a Leopoldo Marechal)»: *Martín Fierro* 37, 20-I-27, 8 (facsímil: 298). El otro texto que Trenti Rocamora atribuye a Xul en

[28] *Trenti Rocamora (1996: 181) atribuye este texto y el anterior a XS. He mostrado en C. García 1998 que el aserto es erróneo. Xul es en ambos casos apenas el traductor.*

este número («La reacción en su apogeo»), no le pertenece, como mostré en C. García 1998 (lo creo de Evar Méndez). El último número de *Martín Fierro* anunciaba textos innominados de Xul (¿perdidos?).

XUL SOLAR (1930): «Apuntes de neocriollo»: *Azul* II 11, Azul (Prov. de Buenos Aires), ago. 1930.

XUL SOLAR (1931): «Poema» (en prosa): *Imán* 1, París, 1931, 50-52.

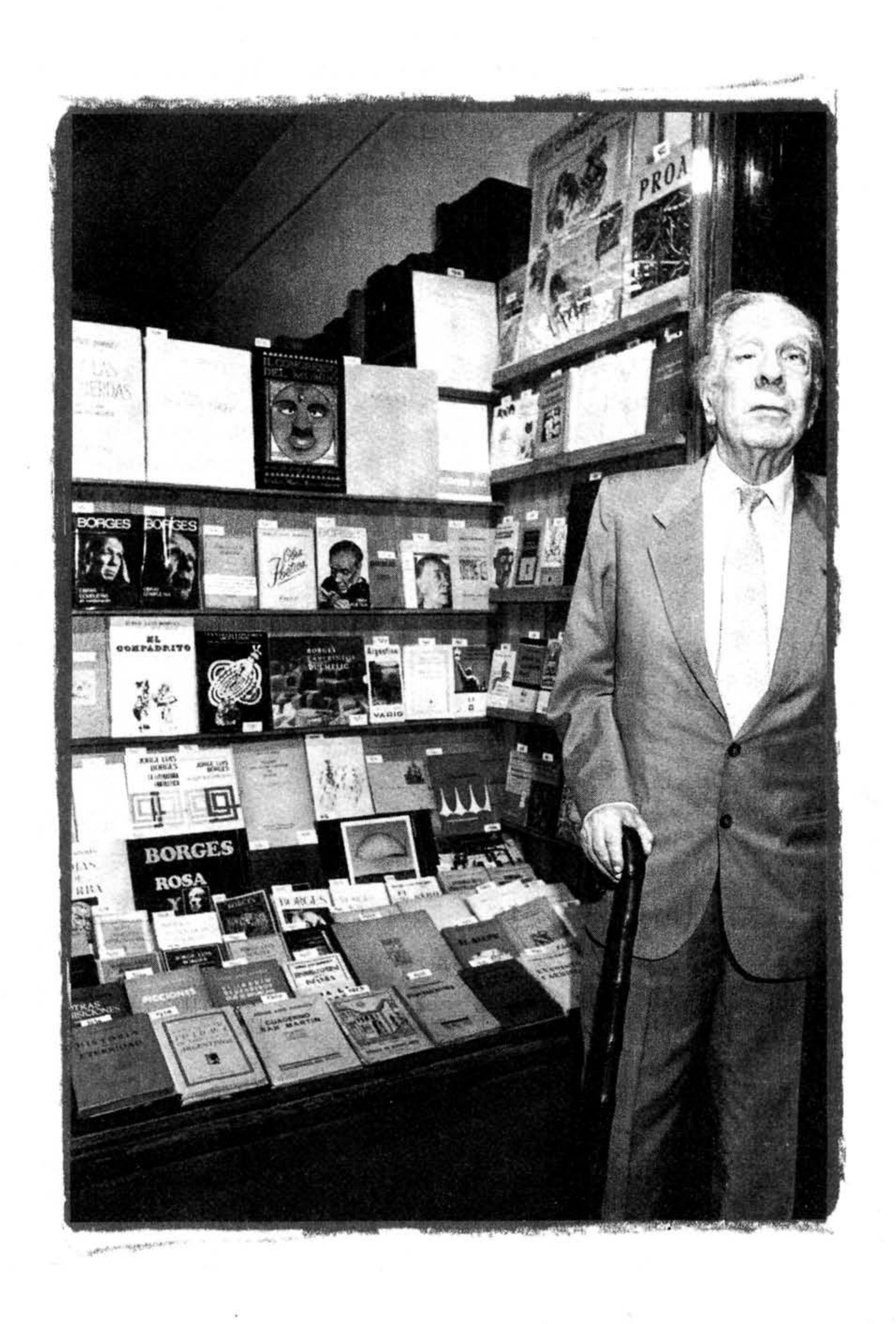
XUL SOLAR (1933): «Cuentos del amazonas de los Mosetenes y Guarayús»; «Primeras historias que se oyeron en el continente»: *Revista Multicolor de los Sábados* 2, 19-VIII-33, 4 (bajo la firma «Alejandro Schultz»); *Tiempo argentino*, 17-III-85.

XUL SOLAR (1934) (Traductor): May Sinclair: «Donde su fuego nunca se apaga»: *Revista Multicolor de los Sábados* 23, 13-I-34; reproducido luego en la *Antología de la literatura fantástica* presentada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo en 1941.

XUL SOLAR (1936a): «Visión sobrel trilíneo»: *Destiempo* 2, nov. 1936, 4.

XUL SOLAR (1936b): (Ilustraciones): *Destiempo* 1, oct. 1936, 2 y 5.

BIBLIOTECA



Borges por Julio Giustozzi

Tupí or not Tupí*

La problemática de la identidad implica el cuestionamiento de la existencia misma del origen y la escritura inexorable del mito. La modernidad trabaja con el resto –y «el resto es literatura», decía Verlaine–, con los discursos identitarios que en América Latina incluyen la problemática del idioma. *Tupí or not tupí:* la reelaboración estridentista establece esa interrelación de la identidad con el idioma, al tiempo que promueve una actitud frente al lenguaje, una desacralización de la tradición, una reivindicación del juego.

Ensayos sobre la narrativa de vanguardias en América Latina: el análisis propuesto por Sonia Mattalía en esta recopilación de artículos escritos entre 1988 y 1999 parte de las definiciones-perversiones de estos conceptos; y a partir de ellos, parece despertar el enfrentamiento con las palabras de César Vallejo a Roberto Arlt. El itinerario no está tan marcado por los autores como por su posicionamiento frente al lenguaje, a la literatura y al modelo urbano de la sociedad modernizada. Sorprende cómo tal vez el azar y sin duda el trabajo de organización de la autora trazan una línea directriz que desglosan coherentemente los pilares de la vanguardia latinoamericana.

Tras articular el foco de reflexión señalado en «Idioma y literatura: flexiones de identidad», la autora pone de relieve el paralelismo entre vanguardia latinoamericana y vanguardia española. «Continuas modernidades discontinuas: las Vanguardias del 20 en Latinoamérica y España» aborda la conflictiva relación con el modernismo, pregunta o castigo deífico –por su semblanza eterna–, el de señalar la ruptura o la continuidad que implican las vanguardias.

Otra posibilidad suscita una abertura crítica a la cuestión: el estudio de la incorporación de los sistemas literarios al nuevo espacio de modernización socio-cultural, lo que implica la revisión de los conceptos decimonónicos. De un lado y otro, la autora observa la transformación de la sociedad finisecular, la «dinamización» de la vida urbana, el «frenesí moderno» y anota: «nuestras vanguardias (refiriéndose tanto a España como a Latinoamérica) mantienen una oscilación ambigua, pues el proceso histórico (...) es diferente. Requiere, por parte de intelectuales y artistas, un trabajo paradójico, que se prolonga desde el fin de siglo a las vanguardias» (p. 30). El artículo desarrolla y expli-

* Ensayos sobre la narrativa de vanguardias en América Latina, *Mérida (Venezuela), elotro@elmismo, 2004; 258 pp., Sonia Mattalía Alonso.*

ca el controvertido lugar del intelectual frente a la autonomía estética, así como la heterogenia y el sincretismo vanguardistas mediante los distintos grados de ruptura en los diferentes grupos y a través de sus manifiestos.

Escalas melografiadas de César Vallejo ilustra la introspección en el vanguardismo narrativo y en las nuevas técnicas compositivas (tercer artículo). En última instancia, no se trata solamente del vuelco de la idea tradicional de novela, sino del desarme del concepto de «obra». El apartado referente a la vanguardia expresiva explora detalladamente los mecanismos lingüísticos y más allá, la permeabilidad del yo y la relevancia del cuerpo en relación al texto vallejiano. La metamorfosis del sujeto, «En torno a *Trilce*» –«capítulo» cuarto–, se articula a través de un magnífico juego intertextual que evidencia un profundo conocimiento no sólo de los movimientos vanguardistas europeos o de la llamada crítica postmoderna sino también de los antecedentes «revividos por los vanguardistas», esto es, de ese «romanticismo subterráneo» enfatizado por la autora.

La revuelta de los estatutos clásicos se radicaliza con el artículo dedicado a la «agonía de la novela» en el que convergen Gómez de la Serna, Macedonio y Borges. Un primer acercamiento al pensamiento borgiano incita la reflexión sobre las «mitologías hispanoamericanas contemporáneas». Próximos al ecuador del libro, la idea teórica inicial se explícita, intensificada en el artículo siguiente: « Macedonio Fernández/ Jorge Luis Borges: la superstición de las genealogías». Desde el esclarecimiento de la nueva teleología basada en el mito vanguardista de la nueva tecné «convertida en definitivo caballo de batalla contra la estética precedente», se explica el carácter experimental y auto-reflexivo propio de las vanguardias. Sin embargo y más allá, Sonia Mattalía incorpora al que tal vez sea la máxima expresión de esta conjunción de la técnica con el arte, Macedonio Fernández, que afirmará: «Fuera de la técnica no hay arte». La autora retoma los programas y comentarios teóricos que enriquecen las nuevas posibilidades narrativas. Así, el cruce con Gómez de la Serna («la subversión por el humor») y con Borges («la extrañeza y la afirmación») presenta el ataque al «efecto de realidad» desde distintos puntos.

De alguna forma, Macedonio –paradigma de la metafísica y la literatura, en opinión de Borges– supone un impulso indiscutible en la historia de la literatura argentina. A este nivel, la autora hila el proyecto borgiano de desestabilización del orden simbólico y con-

cluye en un movimiento circular, con «Macedonianas» donde rastrea la fundación del «texto imposible» propuesto por Barthes, la oscilación entre placer y goce, la conjunción de «trivialidad y metafísica».

El pasaje a Arqueles Vela (el texto: *El intransferible*) denota la escenificación del cambio a través de la imagen. Tras un repaso por el conjunto de la narrativa quizás menos conocida de Vela, Mattalía se adentra en *El Intransferible* para poner de manifiesto cómo el humorismo –ya estudiado a través de Gómez de la Serna o Macedonio– se liga con la incorporación de la imagen visual.

El penúltimo artículo seleccionado para este libro se sumerge en la «desjerarquización cultural» a través del «caso Arlt». Por supuesto la autora examina uno de los textos básicos en la producción arltiana, *El juguete rabioso,* haciendo énfasis en su año de publicación (1926), en la construcción de una imagen urbana mucho más compleja en lo temático y en la «desarticulación general de lo narrativo y lo literario» en lo formal. Pero además, si Mattalía completaba el análisis de Vallejo con su obra poética *Trilce,* aquí el estudio de Roberto Arlt se engrandece con la atención a su producción teatral, pasando por *El amor brujo.* Esta segunda parte del artículo le sirve a la autora para destacar la «metáfora de la máquina» como «eje generador de la escritura arltiana» y como vemos, no abandonar la reflexión teórica acerca del proceso de modernización y de la consolidación de las vanguardias.

Hasta aquí, enunciamos la estructura del libro a través de los artículos que lo componen, pinceladas de su contenido, matices de su forma. Lo cierto es que el conjunto consigue esbozar en toda su complejidad una imagen contrastada y contrastiva de la narrativa vanguardista latinoamericana. Asumiendo el riesgo de enfrentarse a las principales y controvertidas cuestiones teóricas, y también el de trabajar en muchos de los casos con textos limítrofes, Sonia Mattalía desarticula tópicos y escribe esencias.

Sarah Martín López

Un alumbrado epicuréo*

Hay libros que uno sabe ineludibles, como el que hoy reseño. El título de esta obra extraordinaria es excesivamente cauto, puesto que se trata de un ensayo que va mucho más allá del proceso inquisitorial que la portada anuncia. Integrada por tres partes, la primera versa sobre la estructura de la obra, la metodología aplicada y las normas de transcripción utilizadas. La segunda está constituida por la transcripción paleográfica y las anotaciones del proceso de la Inquisición de Toledo (1530) contra el bachiller y clérigo Antonio de Medrano, amén de otros dos procesos que se añaden al proceso principal (Valladolid, 1520 y Salamanca 1524). La tercera está reservada al análisis minucioso de la literalidad y de la desviación en los textos de los procesos como productos de la manipulación lingüística que se da en ellos.

La tesis capital de la obra podría ser definida como sigue: todo delito es un problema y un proceso textual. Dicho de otro modo: no hay delito hasta que no ha sido codificado en un texto que lo difunde en forma escrita; las prácticas delictivas –sean de pensamiento o de obra– han de pasar por el proceso de su descripción y fijación en la letra de un código o de una sentencia. Huelga, por tanto, decir que la hipótesis principal exige un acercamiento y un análisis desde la lingüística del texto y una metodología interdisciplinaria, que el estudioso aplica con gran dominio.

El interés de la obra radica además en un dato consabido: en las historias de la espiritualidad española del siglo XVI y en la nutrida bibliografía que relaciona espiritualidad y lengua o literatura, el proceso seguido contra el bachiller Medrano no figura en parte alguna. Dato este sorprendente si se considera que en el Archivo Histórico Nacional de Madrid está el proceso completo. (Sección de Inquisición, Legajo 104, nº. 15).

La utilidad de la transcripción completa del proceso tiene enorme relevancia y es de gran provecho en varias disciplinas (la sociología, la psicología, la economía o la historia de la espiritualidad, la historia del derecho –sobre todo el procesal–, la lingüística en general y la lingüística del texto). Y ello no sólo por la utilidad más inmediata de toda transcripción paleográfica (e.d.: por facilitar a los estudiosos de las varias disciplinas un texto difí-

* Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo. Proceso inquisitorial (Toledo 1530), *Javier Pérez Escohotado, Madrid, Verbum, 2003, 651 pp.*

cil de localizar y de leer), sino también porque se trata de una transcripción sumamente respetuosa con el manuscrito original, acompañada asimismo de un apartado de puntuación en concordancia con las normas actuales para facilitar la lectura.

Ni que decir tiene que, en un trabajo como el que valoro, en el que se muestra con convicción que «todo delito es un problema y un proceso textual», quienes mayor importancia tienen no son necesariamente los inquisidores, sino los escribanos y notarios del secreto, y, por supuesto, los fiscales. De ahí que el estudioso haya abordado el intrincado asunto de los cuadros intermedios y haya reconstruido la legislación que trataba y dictaba normas sobre los mismos. Para ello Pérez Escohotado ha utilizado con muy buen criterio dos tipos de documentación de alto significado: los llamados *Libros de Estilo* (más conocidos quizá por el de *Manuales de inquisidores*) y las *Instrucciones* para proceder, fijadas por la propia Inquisición española. De los calibrados argumentos sobre este asunto y de la abundante documentación se desprende –y es un hallazgo llamativo que Pérez Escohotado presenta con mansa cautela– que el término «estilo» como sinónimo de «modo de proceder» se usó antes en castellano que en francés, que hasta ahora pasaba por ser la lengua de la que supuestamente provenía el concepto de «modo de proceder».

Consciente de las dificultades metodológicas y del carácter interdisciplinario de su investigación, el estudioso ha elegido la senda o el itinerario de la literalidad como ruta de trabajo y el examen de las desviaciones. Por itinerario entiende Pérez Escohotado «el proceso por el que transita a lo largo de las distintas piezas del proceso una determinada declaración»; por literalidad, «la reproducción de las palabras y el sentido de una cita ajena»; por desviación, las variantes textuales de la literalidad que se dan a lo largo del proceso a partir de un grado cero práctico».

Las páginas dedicadas al análisis comparativo de los mecanismos de la manipulación son otra buena muestra de lo acertado del procedimiento. Para calibrar la manipulación textual en el proceso de Toledo, el estudioso aplica –con una precisión envidiable– procedimientos del itinerario textual y comprueba las desviaciones. De los resultados del análisis textual, Pérez Escohotado llega a las conclusiones siguientes:

1ª. Medrano pertenecía a los alumbrados del reino de Toledo. Esta conclusión corrige las afirmaciones del principal tratadista, Antonio Márquez. A estas conclusiones se añade otra no menos

relevante: el estudio de los alumbrados del reino de Toledo debe adelantar el *terminus a quo* del fenómeno al periodo 1515-1519 e incorporar los llamados *Cuadernos de Alumbrados* y otros procesos anteriores a 1525.

2ª. Pérez Escohotado rastrea y analiza una serie de aspectos que lo llevan a la recalificación de Medrano como «alumbrado epicúreo». Su epicureísmo está transido de escepticismo, particularidad frecuente entre judeoconversos y sus descendientes.

3ª. Las manipulaciones textuales se concretan principalmente: a) en la adición de términos; b) en la supresión de palabras (o incluso frases) con capacidad de matizar o exculpar al procesado; y c) en la generalización.

En suma: nos hallamos ante una aportación de alta calidad científica que pone a disposición de historiadores, filólogos, juristas o psicólogos un material de capital importancia para la investigación y el estudio.

José Manuel López de Abiada

Los soldados de Dios*

«Creo que, en primer lugar, las personas como tú y yo entramos en el trabajo de Inteligencia porque, en un grado mucho mayor de lo que suponemos, hemos sido seducidos intelectualmente. Y a menudo, seducidos por algo tan impresionante como las buenas novelas y películas de espías. Secretamente queremos actuar como los protagonistas de las aventuras que en ellas se nos presentan. Entonces entramos a trabajar en la Compañía y descubrimos que podemos ser cualquier cosa menos los protagonistas. Aparecemos en la novela de espías en el capitulo seis, pero raras veces nos enteramos de lo que pasó en el capítulo cinco y mucho menos en los anteriores. Y tampoco sabemos lo que pasa en el resto del libro.»

El párrafo pertenece a una de las numerosas cartas que Kittredge, la hermosa esposa de Harlot, le escribe a Harry Hubbard, ahijado y discípulo del anterior, luego amante epistolar de la mujer y por fin su segundo marido. Los tres, naturalmente, son miembros de la «Compañía», la CIA, donde, como

* *Norman Mailer,* El fantasma de Harlot, *traducción de Rolando Costa Picazo, Anagrama, Barcelona, 2003, 1.296 pp.*

se demuestra en esta novela, la «seducción intelectual» –cuando la hay– es seguida inexorablemente por la seducción por el crimen.

En realidad, en el caso de Harlot (cuyo nombre da título a la obra), de Kittredge (presente fundamentalmente por las cartas que le escribe a Harry Hubbard y que sirven en gran parte como hilo conductor de la narración) y de este último –el personaje central–, más que de objetos de una «seducción intelectual», convendría hablar de intelectuales seducidos», integrantes selectos de un engranaje formado por los quince mil empleados, mecanógrafos, expertos, analistas y programadores, todo ese tonelaje humano que constituía el noventa por ciento del personal de la CIA y que es tan convencional como la gente del Pentágono» [...], las buenas personas de la Compañía que asistían a la iglesia los domingos, leían el *National Review* y creían que éramos los puros de la tierra».

En efecto, Harlot, Kittredge y Harry (más el padre de este último, Cal, también de la Agencia) provienen de las más selectas capas universitarias norteamericanas, aman la buena literatura, lloran la muerte de Hemingway y de Faulkner (el núcleo del relato se sitúa entre los años 55 y 65), se permiten sugerir pretextos «cultos» para despistar a un mandamás de la CIA «desprovisto de cultura» («Di que leías a Lautréamont, preparándote para acceder a Joyce»), dicen de otro Gran Jefe de la Compañía y su mujer que «cayeron sobre nosotros como Francis y Zelda Scott Fitzgerald» (en alusión a la gran cantidad de maletas con la que la famosa pareja literaria emprendía sus viajes), o, para matizar la declaración de Kittredge citada al principio, esta vez con la voz propia del narrador, Harry Hubbard, que recuerda a Chejov: «No conocía el comienzo de lo que estaba haciendo, ni conocería el final. El trabajo de Inteligencia no parecía ser un teatro, sino la negación de un teatro. Chejov dijo una vez que si el autor incluía una escopeta sobre el hogar en el primer acto, esa escopeta debería ser disparada antes del último. Para mí esa esperanza no existía».

Y es que la CIA no sólo recluta, como en el caso de la ofensiva militar contra Cuba (quinta parte del libro, «La bahía de Cochinos: mayo de 1960-abril de 1961: Miami»), «cotillas, estudiantes idealistas, criminales de poca monta, chulos sin éxito, hombres de negocios marginales, nuevos comerciantes cubanos, barqueros de todo tipo, exiliados que esperaban ser embarcados para su adiestramiento, ex soldados del Ejército cubano y cubanos-estadounidenses del Ejército de los Estados Uni-

dos, además de una superestructura, si así podría llamársela, de periodistas, abogados, respetables hombres de negocios y revolucionarios de carrera, todos ellos cubanos...», sino también lumbreras del tipo de Harlot, casi un filósofo, con cuyo enigma (¿se suicidó, lo asesinaron, se pasó al «otro bando»?) se abre el libro, y con cuya resolución se cierra, aunque en un plano hipotético, ambiguo, que obliga al narrador a escribir la palabra «Continuará» en lugar del clásico «Fin».

Tal ambigüedad –más toda la pléyade de reflexiones acerca de la sexualidad, el amor, la muerte, el asesinato, la traición, el fraude, la fascinación del Mal y, obviamente, el autoasumido papel de los EE.UU. en cuanto «salvadores del mundo»– marca debidamente la diferencia con las novelas de espionaje al uso, sobre todo las de Ian Fleming, como el propio autor, de un modo ingenioso e irónico a la vez, se encarga de decirnos, al hacer que William Harvey (personaje histórico de la CIA, con un papel relevante tanto en la Alemania de la posguerra como en la fallida invasión de la bahía de Cochinos) imite en las páginas finales, y como una especie de «conclusión», al Fidel Castro del que ha sido y es enemigo visceral. Declara «Harvey-Fidel»:

«Sí, puedo perdonaros vuestros intentos de asesinato, pero estoy obligado a deciros que, desde nuestro punto de vista cubano, el espíritu americano es grotesco. Rociáis un estudio de radio con LSD con la esperanza de que yo lo inhale y aparezca ridículo ante mi pueblo; planeáis colocar bacilos de tuberculosis en mi traje de submarinismo, se habla, incluso, de cigarros envenenados y de conchas explosivas. ¿Quién fue el progenitor de tales ideas? Amigos míos, he descubierto la fuente de tales inspiraciones. Provenían de un personaje literario británico: James Bond. Sentí curiosidad por este agente James Bond, que parecía el estúpido impostor de un verdadero hombre de acción. Hice algunas averiguaciones en nuestra excelente universidad de La Habana, sobre el carácter del autor de James Bond, y descubrí que este caballero, Ian Fleming, es un tenorio asmático y extenuado con un soplo al corazón y su virilidad agotada. Vuestras leyendas americanas son obra de hombres así».

Norman Mailer no es, desde luego, y por suerte para la literatura, Ian Fleming, y su elección del «punto de vista» de las élites de la CIA (entremezclando en un sabio cóctel las reales, las históricas, con las de ficción) para contarnos los entresijos, laberintos y tortuosidades de la propia CIA, permite que la «novela de acción» discurra paralelamente a la «novela reflexiva» (o, mejor dicho,

de «autorreflexión»), donde un puñado de personajes con poder de decisión –violentos y clandestinos–, sobre la vida y la muerte de incontables personas y sobre el «curso del mundo» (ejemplo recordado un par de veces en el libro: trescientos hombres adiestrados por la Agencia bastaron para acabar, en 1954, con el gobierno legítimo de Jacobo Arbenz en Guatemala) aparecen, como en un drama de Shakespeare, con la misma carga y densidad humanas de quienes podrían ser las más extraordinarias de sus víctimas.

Esta misma dimensión «humana» es la que nos acerca a la CIA de una manera radicalmente distinta a como podría hacerlo una novela de espionaje típica (a lo Ian Fleming, quizá) o una novela que sólo procurara denunciar su naturaleza pérfida y sus actuaciones siniestras. No era éste el propósito de Mailer, ni éste es su resultado. Por el contrario, se trataba de descubrir cómo unos hombres «normales», y a veces incluso «humanos, demasiado humanos», llegan a comprometerse íntegramente –y, de paso, sin que su «integridad» moral sufra por ello– con una organización entre cuyos fines se encuentran el sabotaje, las «acciones encubiertas», el crimen de Estado. No en vano, en una «Nota del autor» que cierra el libro se explica que «*El fantasma de Harlot,* después de todo, es el producto de una imaginación veterana que ha meditado acerca de la ambigua y fascinante presencia moral de la Agencia en nuestra vida durante las últimas cuatro décadas» (Mailer empezó a componer este texto en 1984 y el original inglés se publicó en 1991). Y la «ambigüedad» y la «fascinación» son tan grandes, y la sociedad norteamericana está tan impregnada por este auténtico ejército de y en las sombras, que –como agrega más adelante–, «por mi parte, no me habría resultado imposible pasar mi vida en la CIA, de haber tenido antecedentes diferentes y una inclinación política diferente».

Ahora bien, ¿cuáles son los fundamentos que explican el hecho de que un brillante estudiante de Yale, aspirante a escritor por lo demás, culto, refinado, crítico y «moral» (es decir, nuestro personaje clave y pródigo «narrador», Harry Hubbard), más allá de un indiscutible sometimiento al padre, alto funcionario de la Agencia (el ya mencionado Cal), decida con plena conciencia y férrea voluntad seguir la línea «profesional» paterna, iniciada en el servicio de Inteligencia (OSS, Oficina de Servicios Especiales) que precedió a la CIA de Allen W. Dulles durante los años de la Segunda Guerra Mundial? Tomadas al azar, he aquí algunas de las muchas respuestas posibles, desperdigadas a

lo largo de las casi mil trescientas páginas de este libro –con esto ya está dicho– de ambición «monumental»:

«Unirme a la CIA me daría las aventuras necesarias para escribir buena ficción». «Estaba enamorado de la CIA. Allen Dulles [su primer director] era mi presidente y durante los inviernos en Yale meditaba acerca de la inminente decadencia de Occidente y de los modos de evitarla». «Lo que quiero decir es que, si bien soy una persona moral, estoy dispuesto a participar en actividades en las que puedo llegar a ser enjuiciado en mi propio país o, si fuese necesario, a morir por él». «La CIA no era simplemente esos largos edificios como cobertizos [cuando aún no se había dispuesto el traslado, en 1961, desde Washington, en el Estanque de los Espejos, al cuartel general de Langley, en Virginia], ni los olores desagradables de personas amontonadas en despachos diminutos, ni inquisidores que miraban de soslayo y ajustaban cinturones e instrumentos en el cuerpo de sus víctimas. No, la CIA era también la agencia de los elegantes, reunidos secretamente para librar una batalla tan noble que uno podía, y debía, caminar penosamente sobre barro y al borde de los abismos». «Que un personaje tan famoso como Adlai Stevenson [embajador de los EE.UU. ante la ONU en la época de la frustrada invasión de la Bahía de Cochinos, abril 1961] esté dispuesto a mentir por la Agencia hace que me sienta extraña e inesperadamente importante, triste y alegre a la vez. Es como si también él fuese parte de la maldad trascendental que participa del bien porque su finalidad es que triunfe la justicia».

Todo esto, ¿por qué no?, podría expresarse también, más o menos, a través del siguiente diálogo, resumen, seguramente, de la paradoja esencial que late detrás de cada verdadero «soldado» de la CIA:

«—¿Ha leído a Kierkegaard? –le pregunté.

—Por supuesto.

—Lo que aprendo de él –dije– es la modestia. Resulta imposible conocer el valor moral de nuestras acciones. Podemos pensar que somos santos en el momento exacto en que estamos trabajando para el demonio. A la inversa, podemos sentirnos impíos y sin embargo estar sirviendo a Dios.»

Ricardo Dessau

Los desastres de la guerra*

En sí, no debería ser noticia que un hombre que ha cumplido ya más de 60 años publicara su primer libro de narrativa, porque este hecho no garantiza la calidad literaria, aunque quizá sí nos hable de una voluntad paciente, constante y resuelta a la hora de enfrentarse al hecho literario. Además, tal como está el panorama narrativo actual, donde el mero hecho de ser joven parece una patente de corso para ofrecer al público balbuceos artísticos más o menos dignos que se amparan en una publicidad hiperbólicamente ditirámbica, descubridora de un genio de la narrativa cada cuarto de hora, no abundan las sorpresas de libros como el que nos ocupa, *Los girasoles ciegos,* de Alberto Méndez (Madrid, 1941), conjunto de cuatro relatos engarzados con mano maestra que nos revelan a un excelente narrador, que tiene cosas que decir y sabe dar con la mejor forma de decirlas.

Los relatos se ordenan cronológicamente de 1939 a 1942, un «tiempo de horror», un tiempo en el que «Todo era real pero nada era verdadero», y tienen como foco esencial una derrota que se señala desde el título de cada uno de ellos, vidas rotas por un sufrimiento más allá de lo aguantable. La derrota a la que se refiere el autor es más existencial, humana, que bélica. Méndez nos transporta en sus prosísticamente elegantes relatos al corazón de la tragedia, a las raíces del acabamiento (que siempre es la muerte) de distintas vidas por culpa de la guerra. Estas muertes señeras sirven metonímicamente de espejo de lo que fue una contienda civil en la que, como en toda guerra, se dan las condiciones radicales para que emerja al exterior lo mejor y lo peor de cada ser humano.

Novelas y relatos de la guerra civil y de la posguerra los ha habido casi desde el final de la misma. La transición a la democracia cerró en falso un tiempo de ignominia que tuvo en el obligado olvido de muchos una muleta quebradiza para no hundir al país en el resentimiento. Si los muertos no se asumen, si no reciben el reconocimiento público debido, se convierten en fantasmas de la memoria y su peso se hace cada vez más insoportable. La literatura ha servido a muchos escritores para reivindicar el papel de los derrotados en la guerra, para que su noble esfuerzo por la libertad y su sufrimiento se recordaran. Pienso en Juan Marsé y su excepcional novela *Si te dicen que caí,*

* *Alberto Méndez,* Los girasoles ciegos, *Anagrama, Barcelona, 2004, 155 pp.*

o en Javier Cercas y su exitazo *Soldados de Salamina,* o en Dulce Chacón y Jesús Ferrero, que basaron parcialmente sus últimas novelas, respectivamente, *La voz dormida* y *Las trece rosas*, en la recreación del asqueroso fusilamiento de trece muchachas en lo más crudo de la represión franquista de la inmediàta posguerra. Todas estas obras intentan recobrar lo que fue un pasado que hay que asumir, que hay que conocer en sus detalles y en sus consecuencias para aprender la lección colectiva de que la sangre engendra sangre, de que el odio solo genera más odio. Por tanto, como Méndez reivindica desde el epígrafe que abre la novela, es necesario el tiempo del duelo por los muertos para poder librarse del pasado asumiéndolo, por mucho que ello cueste y por trágica que sea la operación. Como bien escribe el autor, las guerras «acaban pero nunca se resuelven».

Los personajes de Méndez, certeramente dibujados con economía de recursos y caracterizados como individuos muy creíbles, aunque lo que hagan, cómo reaccionen, nos pueda parecer extraño, naufragan en la anormalidad que se vivía en esos cuatro años antes citados. El capitán de intendencia rebelde que se entrega al enemigo el día en que se va a rendir el ejército republicano en Madrid, le sirve al autor para dar noticia del ensañamiento de un ejército para con el otro que supuso la guerra, ya que los rebeldes no querían ganar la guerra, querían el exterminio del contrincante, las órdenes eran esas: un ensañamiento salvaje, que no quedara ni uno. Tras sobrevivir a un fusilamiento por traidor, el capitán Alegría decide pegarse un tiro en la cárcel, quizá convencido de que su humanidad no soportaría ni un día más la repulsión por todo lo que había visto. El joven poeta, 18 años, que protagoniza la segunda de las historias sufre en un aislamiento enloquecedor la muerte de su novia que acaba de dar a luz a su hijo. En un homenaje transparente a Cervantes, Méndez emplea la técnica del manuscrito encontrado para narrar con un lirismo seco muy efectivo la desgracia infinita de este amor truncado por la guerra. Un preso que miente para conservar la vida, como Sherezade, a la que se hace referencia, y que en un ataque de dignidad prefiere dejarse fusilar a seguir bailándoles el agua a sus verdugos en un relato que nos habla de la delgadísima y azarosa frontera que existía, y existirá siempre, entre vivir y morir. Y un comunista que vive escondido en un armario que, ante el acoso de un diácono a su mujer, decide descubrirse para a continuación suicidarse, completan el cuarteto de personajes colocados en situa-

ciones extremas de desesperación que reaccionan en los límites de lo aguantable, en las fronteras de la locura, con el pensamiento puesto en la muerte.

Más que hablarnos de la valentía o hacer el elogio simple de la hombría de bien, todos ellos tienen el marchamo de involuntarios ejemplos morales. Cómo soportar tanta zozobra, tanto dolor, sin que se quiebre la mente, cómo soportar la vida cuando los humanos se muestran degradados más allá de la vileza... Méndez huye de lo sencillo, tanto en el sentido de sus relatos como en lo estilístico. Su peculiar lengua literaria, su fluidez al narrar, que se logra gracias a su dominio del ritmo y del tono narrativos, hacen que el lector se sumerja en sus historias y viva con los personajes sus peripecias. Para hacérnoslos más cercanos, el autor echa mano del recurso de la reproducción de documentos como actas de declaración de un juicio, de cartas, de un diario, una confesión por escrito, así como a distintas versiones orales de los hechos. Los relatos, en consecuencia, muestran una estructura muy elaborada, pero el trabajo de carpintería narrativa no se nota.

Alberto Méndez logra una muy destacable obra que busca y logra la denuncia indirecta, siempre dueño de unos relatos que hablan de situaciones y personas que puestas al límite muestran una derrota que se trueca en victoria moral. La denuncia subraya los usos y abusos de los santos cruzados defensores de la España eterna, es decir, la connivencia vergonzante de la Iglesia y de los vencedores, la escabechina injustificada que las tropas franquistas llevaron a cabo, la brutal represión tras la guerra, la absoluta anormalidad de los tiempos de la posguerra, sobre todo en el excelente cuarto relato, donde la perversión del lenguaje por parte de los vencedores y la bajeza moral de los que tenían algún poder social sobre los débiles se ofrecen espléndidamente, así como la imbécil negación de todo placer corporal que desde los púlpitos se preconizaba.

En definitiva, este libro totalmente recomendable nos dice que todos los seres humanos, más allá de las circunstancias, estamos hechos de complejidades y de sutilezas que son difícilmente comprensibles y que poco podemos saber de nuestras reacciones en situaciones extremas. Todos, en fin, desorientados, como los girasoles ciegos, privados de guía, perdidos en el laberinto de los días.

Marcos Maurel

La pared amarilla*

Cotidiana, sencilla, interrogante, la palabra de Carlos Pujol (Barcelona, 1936) rehusa cualquier calificativo que pretenda enmarcarla en alguna de las tendencias poéticas dominantes al uso. Contemplativa, rudimentaria y próxima, la poesía de Carlos Pujol no precisa de apariencia altiva ni maneras grandilocuentes. Basta la vecindad del caminar ordinario y la mirada serena del que observa las pequeñas cosas y su mágico enigma, como si una cartografía ilimitada se ocultara tras la breve presencia de las cosas y su salmodia insistente. Por esta razón, no es de extrañar que su lenguaje busque el diálogo y la proximidad con otros lenguajes, con otras fuentes o miradas sobre el mundo, manifestaciones de la experiencia y del arte humanos que a la par tejen y destejen la intrincada madeja de preguntas y dudas que cuestionan la vida y su inagotable secreto.

Si según la conocida sentencia, Simónimes denominó a la pintura *poesía silenciosa* y a la poesía *pintura que habla*, es ésta la misma tentativa que anida en este nuevo trabajo de Carlos Pujol –publicado en la colección La Cruz del Sur de Pre-textos–: poner en palabras, a su manera, aquella inquietud que guió la paleta del artista, y dialogar así con el trabajo plástico de uno de los pintores más enigmáticos y sugestivos de la historia del arte, Vermeer de Delf, en virtud de la sencillez de su realismo y hechura inquietante. Poesía y pintura, pues, despliegan sendos vasos comunicantes que se abren y tienden entre estos distintos abecedarios de lo artístico; ambas formas de expresión se dan la mano en *La pared amarilla* –título que recuerda los comentarios de Proust a la *Vista de Delf*– para así proseguir ahondando en buena parte de las incógnitas puestas por Johannes Vermeer sobre la mesa o, por mejor decir, frente a nuestros ojos, el pintor que quiso –diría el poeta– «pintar la sencillez / como el que encierra el aire en la redoma / de los ojos por siempre». Imágenes, calles, cuerpos, rostros casi humanos que por momentos parecen cobrar vida bajo «la apariencia del mundo tal cual es».

Tal y como señala Mario Praz, la sola correspondencia entre las artes es el hecho inequívoco de que a través de ellas el hombre anhela decir lo indecible, lo que no puede atrapar su limitado lenguaje, lo que habita en esa otra realidad incognoscible, aquello que a veces hallamos en lo más pequeño y cotidiano. En este mismo

* *Carlos Pujol,* La pared amarilla, *Pre-textos, Valencia, 2002.*

sentido, en *La pared amarilla* la voz del pintor y del poeta se funden y confunden en un mismo enunciado y espejismo, en la similitud de una mirada que busca en la familiaridad del vivir cotidiano la bondad del hombre y la belleza del mundo: «Algunos me decían: Hay momentos / Tan prosaicos que son incompatibles / con el arte; verter leche de un jarro / es la insignificancia / que no merece el nombre de Belleza./ Una mujer repite en la cocina / Los gestos necesarios, cuidadosos,/ Para dar de comer; arremangada,/ Saca brillo a tareas que requieren / Diligencia común,/ Rudimentos de amor, mano incansable./ Sobre la mesa el pan / Refulge, en la pared / El tiempo glauco y gris se ha detenido / Hasta ser muy hermoso porque sí».

Lo cierto es que el libro de Carlos Pujol surge de la necesidad de aproximación, diálogo y contraste; del ansia de subrayar eso que se ha llamado «paralelismo entre la literatura y las artes visuales», característica inherente no sólo a la estética barroca, sino que constituye algo connatural del fenómeno artístico. Recuérdense, por ejemplo, algunos autores del primer tercio del siglo XX en cuyas obras domina el *palimpsesto*, la confluencia plural de registros y estilos «históricos» en una sola realidad artística, pues parangonables son, en efecto, la novela de Joyce, la simultaneidad espacio-temporal de la pintura picasiana o la *consagración* vanguardista de la música de Stravinsky. Asimismo, Faulkner, Cézanne o Braque son algunos de los vates que comparten la transgresión de los límites de la materia e inauguran la nueva e insólita travesía del arte contemporáneo que proyecta su lección sobre nuestros días. Efectivamente, todos ellos sintieron la necesidad de buscar fuera de la *tekhne* de su práctica artística lo *otro,* mediante lenguajes, usos o procedimientos que propiciaran la mutua interrelación de las disciplinas, en virtud de un intercambio que comportaría, en los primeros años del siglo XX, en un momento de crisis y cuestionamiento profundo del sentido y posibilidades expresivas de todos los lenguajes artísticos, la fascinante apertura de nuevos horizontes estéticos. Y todo ello teniendo en cuenta la interrelación constante entre las artes y la conquista en el objeto artístico de eso que Kant denominó «juicios a *priori* de la sensibilidad», esto es, el espacio y el tiempo.

Los poemas de Carlos Pujol se apropian de la misma *ajenidad* que subyace en las obras de Vermeer de Delf. Espectadores y lectores, cuadros y poemas dialogan a través de los siglos y se adentran en una galería de resonancias

que, aún partiendo de un referente de escenas cotidianas, parecen escaparse a la comprensión del espectador. En el retrato, ocurre una *fuga,* la de la mirada del personaje que rehuye los ojos del visitante –del receptor que siente extrañeza ante una naturaleza realista– y se pierde, melancólica, al otro lado de sí misma, como si indagara su propio origen remoto en los contornos imprecisos que se escapan por los intersticios y estructuras del aire. Se trata de una imagen fácilmente reconocible, que a primera vista no plantea ningún misterio o interpretación metafórica; mas de ella brota la existencia de una geografía de lo breve, sólo de unos gestos, unas manos en la elevación de un objeto, en el ofrecimiento de una mirada –todo un mundo–, unos rostros heridos por la luz y cien preguntas que parecen formularse en cada lienzo. Pretextos simples y apacibles, en fin, que ahora, en *La pared amarilla*, nos permiten viajar libremente del poema al cuadro y del cuadro al poema. Y es que, más allá de la diversidad de medios expresivos de la una y la otra, poesía y pintura participan e inciden –cada cual a su manera– en esos pocos temas fundamentales que han interesado al hombre a través de modas y épocas, y que éste ha sabido traducir artísticamente en imagen y palabras, a lo largo de toda una suerte de infinitas variaciones. Así pues, como quiera que las pinturas de Vermeer sorprenden más que por lo comunicable que hay en ellas por la forma distinta que adoptan esos Leitmotiven, la poesía de Carlos Pujol corrobora a la par que el valor de las maneras del decir está muchas veces por encima que aquello que se dice. El poeta conoce, con todo, la contención del verso, y su lenguaje es el de aquél que sabe apurar en la brevedad y condensación rítmica de las palabras toda una suerte de fascinantes sugerencias.

Pintor y poeta se afanan por reproducir, evocar en sus obras otro espacio que queda fuera del lienzo, que está más allá del espacio y la palabra ordinarios aunque de ellos mismos nazca, como si un hermoso paisaje nos invitara a abrir los ojos a ese «don excesivo» de belleza, imaginada o vivida, pero posible en la evidencia de la tela o el papel. Y, sin embargo, esas imágenes están emitiendo una respuesta para aquellos de atenta escucha, pues no son otra cosa que escenarios del pequeño mundo del hombre, y tampoco pretenden nada más que constatar una pérdida: la del tiempo que transcurre y deja tras sí estancias horadadas de ausencias, contornos fijados para siempre en la redoma de un cuadro como frágil testimonio de algo que pudo ser, pues, «Al fin pintar es como una

experiencia/ que renuncia a las cosas,/ las que uno pierde o da / cuando cree poseerlas más que nunca./ Quedan fuera, a distancia,/ con una exactitud hecha despego,/ libérrimas, esquivas./ Su representación / no está para añadir / conocimientos, sólo / ocasionales pormenores / que ya no son de nadie./ Lo pintado señala nuestros límites / lo que es posible hacer con lo perdido».

De cara a esa pared, frente a un mural dorado y mágico que vio la luz un día en las manos del artista, la imagen y su enigma se transforman, en *La pared amarilla,* en colores, formas y figuras decibles, en lenguaje.

Isidro Hernández Gutiérrez

La piel del poema*

Con *Buceadores de la piel* (*Skin divers,* 1999), la editorial Bartleby cierra la edición en España de la obra poética publicada hasta ahora por la autora canadiense Anne Michaels (Toronto, 1958). La aparición de una breve antología en la colección Nómadas (*Nuestra sangre es tiempo,* 2000) fue rotundamente confirmada un año después con la edición en un mismo volumen a cargo de la editorial madrileña de *El peso de las naranjas* (1986) y *Miners Pond* (1991). Lamentablemente, tampoco los lectores podrán acceder en esta ocasión a los poemas originales, pero es de alabar la inclusión de un sugerente prólogo de Alfonso Armada y de un certero y ambicioso estudio final de Jordi Doce, que complementan la cuidada versión ofrecida por Jaime Priede, traductor igualmente de los libros anteriores.

No supone *Buceadores de la piel* ningún salto cualitativo en la obra de Anne Michaels. Continúa el elogiado equilibrio entre trascendencia y anécdota personal, entre intensidad lírica y fluidez narrativa. En este sentido, su aclamada novela *Piezas en fuga* (Al-

* Buceadores de la piel, *Anne Michaels (traducción de Jaime Priede), Bartleby Editores, Madrid, 2003, 83 pp.*

faguara, 1997) y su obra poética trazan una trayectoria coherente resultado de un universo literario personal y complejo. Los temas recurrentes en su obra (el amor, el erotismo, el viaje, la muerte, la memoria ...) son nudos de una red trenzada sobre una idéntica concepción no lineal del tiempo: «El tiempo es como el engaño del pintor, no existe la línea / del contorno (...) aunque a la manzana le duela su borde dulce». De ahí que, lejos de concebirse como una simple sucesión de hechos, el discurrir temporal se presente como acumulación de etapas que a modo de estratos geológicos determinan nuestro ser íntimo y colectivo: «cada porción de humanidad / se apila sobre la próxima, así se une / nuestra pena». Esta percepción de lo temporal es la sustancia de la mirada poética de Anne Michaels, quien, libre ya de sujeción alguna a escisiones temporales, puede volcar su expresión poética en una suerte de analogía universal (por otra parte, el estado natural de lo poético). Esta arriesgada visión metafórica de la existencia supera los límites de lo individual e, incluso, generacional. En el memorable poema «Fontanelas» se entrelaza la descripción de un descenso a las grutas, donde el tiempo es una medida grandiosa para la poquedad del ser humano, con la asombrosa formación de una vida en el vientre materno: «Encendemos las lámparas / y bajamos (...) Miles de años después, los niños regresan (...) los filamentos / siguen un rastro de aliento / químico en la corteza del cerebro / y conectan orejas y ojos./ Treinta semanas después un susurro del quantum: / el pensamiento.»

Este movimiento temático entre el exterior y el interior del ser humano tiene en la piel el elemento recurrente del libro. Tan evidente resulta el carácter erótico de muchos textos de *Buceadores de la piel,* como necesario es, para entender su hondura, reconocer la trascendencia del símbolo. Más allá del tacto sensual, la piel encauza la llamada del entorno («sentimos de nuevo / cómo se transparenta la superficie / del cuerpo ante la puerta / del mundo»), interioriza el vínculo («plegando el mundo hasta el hueso») y –como ya no podía ser de otra forma– materializa la gozosa sensación de identidad, perfilado al fin el sujeto en la experiencia poética («nos levantamos bajo la lluvia / de nuestra silueta en la hierba húmeda»).

Pero la hermosa lección literaria de Anne Michaels no se queda en la densidad y amplitud de los materiales manejados. Quizá sea la organización de esa diversidad uno de los valores más apasionantes de su obra poética (logro que, sin embargo, apenas ha sido su-

brayado por la crítica española, habituada a dejar el comentario de las soluciones compositivas para la reseña de textos narrativos). Resulta evidente que, desde la poderosa raíz de la metáfora y de la anécdota íntima, la poesía de Anne Michaels crece con ímpetu imaginista y vivencial, concediendo de este modo que la imagen se enseñoree del poema, generalmente extenso, sin ofrecer descanso al lector. Pero, lejos del exceso verbal y la autocomplacencia, la autora canadiense resuelve con precisión notable la organización de los materiales lingüísticos y temáticos. En su poema «La luna de anoche», buena síntesis de su registro creativo, consigue con soltura y naturalidad la ordenación circular de los sucesivos fragmentos: a partir de un paisaje, se evoca una experiencia amorosa que remite a la presencia permanente del pasado en el presente del cuerpo, verdadera cifra evocadora del tiempo y resumen amoroso del mundo físico a través de su semejanza con los elementos del paisaje descrito inicialmente. No cabe duda de que los poemas de *Buceadores de la piel* (y de los poemarios precedentes) suponen un arte refinado de la composición poética, bien alejado de la aparente sensación de creatividad desbordante.

No es menos brillante la armónica combinación de resortes narrativos y tonos líricos. Resulta innegable la relación entre los textos narrativos y los poemas de Michaels, especialmente clara en el uso de personajes históricos interpuestos. Pero aún son más significativas las coincidencias con su novela *Piezas en fuga,* si tenernos en cuenta que, como en ella, sus poemas más narrativos se inspiran en manuscritos autobiográficos de personajes reales y se inician de manera similar (una afirmación de carácter general y un nuevo arranque inmediato desde un espacio y un tiempo particularmente concretos). En los poemas cuyas protagonistas son Madame Curie o la viuda del explorador Scott, resulta evidente el distanciamiento discursivo, tan característico de la narración, entre sujeto poemático y autor. Sin embargo, la implicación de estos personajes en el discurso poético no es de la misma naturaleza que en el caso de la narración. En los poemas de Anne Michaels los personajes ni se debaten en una encrucijada de alternativas ni viven la exterioridad de ningún acontecimiento; por el contrario, los hechos son rememorados y no declarados, evocación frente a narración. Así, la emoción del lector surge de asistir a la sentida implicación del personaje en una situación, generalmente, de digna aceptación del abatimiento.

Contribuyen a afianzar el tono lírico de los poemas el uso bien

dosificado de la anáfora, la elisión de núcleos verbales y, especialmente, la cristalización del desarrollo poemático en estructuras de emparejamiento que enfatizan los paralelismos sintácticos, semánticos y fónicos (bien reproducidos por el traductor). Según ya señaló hace varias décadas Samuel R. Levin, esta articulación en secuencias recurrentes fundamenta el modo particular en que se va desenvolviendo el texto poético. La poesía surge, así, de esa permanente evocación semántica y física de los versos precedentes que cada verso provoca en la recepción del lector, configurando simultáneamente el ritmo y el sentido de los posteriores. Anne Michaels encauza el desarrollo de sus poemas a través de este hondo sentido del ritmo poético: acumulación discursiva, en lugar de progresión narrativa, logrando la correspondencia rítmica más adecuada a la visión no lineal del tiempo que –como se ha comentado– alimenta sus textos. Poemas tan sugerentes como elaborados que no deberían pasar desapercibidos para el lector en español.

José María Castrillón

José Luis García Martín: poesía abreviada*

Bajo el título de *Mudanza,* José Luis García Martín nos hace una nueva entrega de poemas y, a la vez, en el mismo volumen, nos ofrece su poesía reunida, drásticamente mermada y reducida a un puñado de poemas representativos de cada uno de sus libros anteriores.

A los que conocemos su dilatada obra poética (reunida y «abreviada» ya en 1998 con el título de *Material perecedero*), nos sorprende tan estricta reducción en este volumen recopilatorio, máxime cuando el propio autor nos advierte en la nota inicial: «Este volumen no es una antología. He sacudido con fuerza mis libros de versos, desde el inicial *Marineros perdidos en los puertos* (1972) hasta el reciente *Al doblar la esquina* (2001), y he dejado que cayera tanta hojarasca» (p. 9). Incluso de este último libro, publicado hace apenas tres años, se excluye un buen número de poemas imprescindibles, que en modo alguno formarían parte de esa hojarasca: pienso en textos como «Siempre alerta» o «El ava-

* *Cfr. José Luis García Martín,* Mudanza (Poesía 1972-2003), *Valencia, Pre-textos, 2004, 211 pp.*

ro»; y lo mismo ocurre con muchos poemas de los libros precedentes. ¿A qué se debe esta reducción tan implacable? ¿Qué criterios ha utilizado el autor para llevarla a cabo?

Nada de esto se dice en ningún lugar de la nueva recopilación, y lo que yo apuntaré sólo pueden ser conjeturas personales, basadas –eso si– en mi conocimiento de su obra. De entrada, cabe señalar el afán radical de García Martín para que releamos sólo lo más representativo de su poesía, para que «perdamos» el menor tiempo posible con su obra en verso, como si este irónico autor estuviera asustado por el amplio volumen que ocupan sus poemas y por el ritmo vertiginoso, indigesto, que ha tomado en las últimas décadas el mercado editorial, productor incansable de un papel impreso cada vez más incontenible para cualquier biblioteca. De ser esta la razón, creo que García Martín se ha autocensurado en exceso, hecho poco común en estos tiempos de producción literaria masiva e incontinente para casi todos los escritores que quieren conservar un lugar en las librerías y en el microcosmos mediático.

Pero, cotejando *Mudanza* con las ediciones anteriores de los libros que aquí se recopilan, advierto en esta reunión de la poesía de García Martín un criterio menos material y más relacionado con su actual percepción del mundo y con sus ideales estéticos de ahora. En efecto, además de la nueva colección (la propiamente titulada «Mudanza» este libro tiende a suprimir los poemas más jubilosos y vitalistas de las entregas anteriores, es decir, los textos de celebración erótica que publicó García Martín antes del significativo volumen titulado *Treinta monedas* (1989). En ellos, sin perder la conciencia del acabamiento humano y de la limitación de todo deseo, el sujeto poemático se deleitaba en un placer epicúreo que satisfacía, al menos provisionalmente, su inquietud ante la felicidad. Sin embargo, en la recopilación actual, aunque no faltan los poemas jubilosos, predominan aquellos en los que el yo poético declara su desengaño ante el pasado y el futuro y tiende a contemplar el envés negativo de la existencia, el que le resulta más sustantivo y consciente, porque es el fruto de la sabiduría desengañada que el poeta ha ido acumulando con el tiempo. A este tono responden también los nuevos poemas de «Mudanza».

Además, en aquellos poemas placenteros que se han excluido, se observaba, por lo general, una tendencia a encauzar su expresión poética por un simbolismo muy ceñido y misterioso. En los que aquí se conservan –como sucede, por lo general, en sus últimas en-

tregas– García Martín, sin abandonar el misterio que se esconde en toda buena poesía, prefiere hablarnos en un estilo más expansivo, que discurre a través de la narración de experiencias (reales o simbólicas) o de representaciones escénicas más figurativas, más detalladamente realistas. Y esta es la vertiente estilística predominante a partir del mencionado libro *Treinta monedas* (1989).

De manera que esta recopilación selectiva no es ajena al peculiar estadio existencial y estético que el autor vive en el momento de realizarla.

En cualquier caso, no se piense que *Mudanza* nos ofrece un conjunto de poemas monótonamente sombríos y parlanchines. El libro que nos ocupa, tanto en los poemas nuevos como en los ya conocidos, sigue deparándonos grandes sorpresas, pues el autor enfoca sus mismas obsesiones vitales desde ángulos muy diversos e inesperados. Tales obsesiones (el papel de la memoria para rehacer un pasado apócrifo, falso, pero, a fin de cuentas, el único que realmente influye en nuestra actual vida consciente; el profundo amor a la vida a pesar de sus continuas amenazas y desengaños; el amor al presente, frente a un pasado y un futuro que carecen de sentido propio; el lúcido esfuerzo por recuperar cada día la inocencia para mirar limpiamente al mundo y a los hombres...), tales obsesiones –decía– adoptan enfoques poemáticos muy variados: desde escenas descriptivas o narrativas en lugares siempre cambiantes y sorprendentes, en los que la cultura libresca de García Martín se consustancia frescamente con su propia experiencia vital; desde invocaciones a personajes u objetos simbólicos con desarrollo imprevisible (como en los poemas «Scardanelli», «Otra vez Lázaro», «El gato de Hayehudim»), hasta poemas de largas enumeraciones –nunca caóticas– sobre los elementos más disímiles que se aglutinan en su memoria, o poemas meditativos con parábola o alegoría de talante gravemente moral. Por lo demás, su dicción es contenidamente clásica (en el mejor sentido), pues el verso se le presenta como el único cauce para conferir *orden* a un mundo y a una vida sin sentido racional alguno, donde Dios aparece –cuando aparece– como un caprichoso perturbador de criaturas ajenas.

García Martín no deja nunca –tampoco en la nueva entrega, «Mudanza»– de reinventar su propio yo a través de historias ficticias, sabedor de que la poesía es una ficción que nos ayuda a penetrar en la realidad más honda del autor y del lector. El final del último poema del libro, «Elogio de la

memoria», puede ilustrar muy bien el carácter ficticio y real de toda poesía y toda vida:

> Déjame recordar que soy un rey
> antes de que la turba enfurecida,
> antes de que esta turbia
> sucesión de minutos, me destrone
> y ni el recuerdo del que he sido quede.

Variada, y coherente a la vez, se presenta esta exquisita revisión y purgación de toda la poesía de José Luis García Martín.

Carlos Javier Morales

La verdadera historia del judío errante*

«Cuando era niño, la frontera que se extendía a poquísimos kilómetros de mi casa era el *Telón de Acero* que dividía el mundo. Yo lo veía físicamente, cuando iba a pasear o a jugar a orillas del Carso». Para Claudio Magris (Trieste, 1939) la literatura es movimiento, traslado, «un cambio de casa en el que algo se extravía y algo perdido se encuentra». Desde el recorrido cultural y extenso de *Danubio* al más circunscrito y cercano de *Microcosmos*, girando el prisma de su obra, nos encontramos a un Magris apátrida con ansias de nomadismo, erudito que orillea los mitos, viajero con voracidad cultural o compilador de minucias, que, desde un individualismo semejante al de W.G. Sebald, apuesta por una forma de narrar en que se diluyen los límites entre biografía íntima e historia. Es la suya una poética de la frontera: «La frontera es un pantano de arenas movedizas, las arenas movedizas de la obsesiva

* *Claudio Magris,* Lejos de dónde – Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental, *Edición, traducción e introducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara, Eunsa, Pamplona, 2002, 435 pp.*

identidad, de las que el individuo aprende a salir –debe aprender, si quiere ser libre y maduro– tirando de su propia coleta, como el barón de Münchhausen, confiando en sí mismo, en su fe en determinados valores y en su propia capacidad de resistencia».

Con la publicación en 1963 de *Il mito dell'Impero absburgico nella letteratura austriaca,* Magris delimita el perímetro de su geogría espiritual e intelectual: *Mitteleuropa,* un término sin connotaciones geográficas fijas que alude a la cultura e historia centroeuropea. «Un espacio no necesariamente territorial en que se mueven su personajes y los escritores por él estudiados», escribe Ladrón de Guevara en la introducción a *Lejos de dónde – Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental,* publicado en Italia en 1971 como continuación del anterior y que ahora está al alcance del lector español gracias al magnífico trabajo de edición y traducción realizado por el propio Ladrón de Guevara.

Magris escribe *Lejos de dónde* fascinado por una anécdota que cuenta Saint-Exupèry: a punto de embarcar hacia América, a la pregunta de que si se marcha muy lejos, un judío de la diáspora responde que lejos de dónde. El judío del exilio no tiene Estado, no tiene un punto de referencia, está siempre lejos de todo y de todos, pero tiene sus valores y su fe en un libro, en una ley, en algo que no está delimitado en el espacio ni en el tiempo. «Me interesaba esa experiencia judía del exilio, de la falta de raíces, que no es sólo judía, nuestro siglo ha visto muchas culturas y muchos pueblos amenazados y destruidos, pero el judaísmo lo ha sufrido con especial fuerza e intensidad. Me interesaba el individuo expuesto a su destrucción, su extrema debilidad, pero también su extrema resistencia», afirma Magris. Por ello, a pesar del subtítulo, el libro no es una monografía específica sobre la obra literaria de Joseph Roth sino un análisis de la huida de Oriente hacia Occidente, del mundo de los padres depositarios de una tradición y del extravío de los hijos que inician la diáspora al desmoronarse política y culturalmente el orden establecido por la monarquía danubiana del imperio austrohúngaro.

Magris, desde el carácter fronterizo de sus ideas respecto a la creación artística y la tradición del exilio en la literatura centroeuropea, analiza la crisis europea del siglo XX a través de la desaparición y pérdida de libertad del mundo judeo-oriental. El elemento judío se revela en el libro como esencia de la civilización centroeuropea al presentar su desarraigo como metáfora de la condición humana contemporá-

nea, de una condición histórica y existencial en la que el individuo se ve exiliado de la plenitud y de la totalidad de la auténtica vida. A su vez, la perspectiva ética desde la que el autor de *Job* abarca la diáspora en su novelística, facilita que éste se convierta, como hilo conductor que permite relacionar y ordenar una temática vastísima, en una metáfora del propio Magris: un mundo en el que se reconoce como en un retrato, pero desde fuera. «Estos grandes autores te hacen comprender, te abren los ojos, y ésta es la gran función de la literatura, no una determinada ética, sino mostrar la enorme importancia que tiene la ética en la vida de una persona».

Joseph Roth, novelista centroeuropeo cuya obra literaria comenzó a recuperarse en España a finales de los setenta y primeros ochenta, asume en toda su profundidad una conciencia auténtica del antihistoricismo judío: «Los judíos no estamos en ningún sitio, no poseemos nada y no hacemos la historia en ninguna parte». Desde este punto de vista, la historia se le presenta como una expatriación metafísica. Dice Magris: «El mito religioso del exilio se convierte en mito existencial, el exilio del hombre moderno para el judío oriental, la destrucción de *Mitteleuropa*, se convierte en una parábola, la fábula alegórica de la laceración y soledad del hombre moderno, privado de todas sus raíces». Por ello concluye que la narrativa del autor de *Job*, como la de otros autores judíos cuya obra es el testimonio de la dispersión, constituye un ciclo épico, el último de la literatura, cuyo itinerario comienza con el final de una guerra perdida, la disolución de un imperio y la disgregación de una coralidad humana y religiosa. Épica que narra el final de un mundo buscando en el pasado su confrontación con el tiempo presente. De ahí que Roth observe la realidad circundante desde una perspectiva descentrada y se sienta incapaz de escribir la novela de su propia generación, «de extraer lo esencial y la síntesis de esa desbandada juventud de la posguerra a la que él mismo pertenecía y cuya tristeza consistía en la incapacidad de contar su propia tristeza». Desde esa perspectiva judía «sin patria», el también autor de *A diestra y siniestra* opta por buscar una dimensión atemporal, una libertad absoluta frente a la dimensión cronológica de la historia en el no-tiempo de la infancia. Para él, la única experiencia que tiene significado no será la presente sino la ya vivida y experimentada. Fascinado por lo que Sartre llama «universalidad concreta», es decir, el vínculo afectivo entre todos los individuos de una sociedad, reivindica el yídish como símbolo de un len-

guaje intersubjetivo que en su dispersión por el mundo defiende la validez de la comunidad familiar respecto a las deficiencias de la civilización industrial.

«Quizá todo ensayo habla siempre de algo más, diferente del tema explícito; algo a lo que se puede acercar sólo a través del recorrido sesgado, indirecto: desde ese punto de vista el auténtico motor del libro, a menudo nombrado y examinado pero siempre demasiado poco respecto al rol que ha tenido en la concepción y en la realización del libro, es Isaac Baeshevis Singer, el más grande poeta del mundo y de la vida *lejos de dónde*», escribe Magris en el epílogo a la edición española de *Lejos de dónde*. La narrativa de Singer, al hilo de esa condición de patria fuera del tiempo, es analizada por el autor triestino como dimensión sincrónica que resalta la libertad sobre cualquier cronología. «Sólo lo individual puede ser justo y verdadero», escribe Singer como epígrafe a sus memorias. Concibe lo judío como el signo de una dimensión individual opuesta a cualquier reducción sociológica, idea que Magris extiende *en Lejos de dónde* a la esencia de la civilización europea, caracterizada por la colocación del acento sobre el individuo: «Creo que hay, que hacer hincapié en el individuo, porque si hay algo que une a la civilización europea desde sus orígenes, desde la democracia griega, el pensamiento estoico, el concepto cristiano de persona, y así hasta el liberalismo y la socialdemocracia, está en el sentido de que el Estado, la sociedad, está al servicio del individuo», comentaba en una entrevista reciente.

Magris se siente igual que un topo excavando cubiles subterráneos por debajo de las fronteras, bien sean nacionales, sociales, culturales, lingüísticas o literarias, para derribarlas y hacer desaparecer sus aparentes unidades e identidades. En su intento por descifrar la crisis de identidad de la conciencia europea, *Lejos de dónde* está escrito desde una perspectiva ética que le sitúa entre la mejor literatura comprometida con su propio tiempo. Como escribiría más adelante: «Kafka soñaba ser un indio que se abandonaba feliz a la carrera del caballo en el viento. Hoy en día, para un escritor –como para cualquiera– ser indio significa apoyar la oreja contra el suelo e intentar descifrar, sin ilusiones fáciles y sin complacencias apocalípticas, el retumbar que se oye avecinarse».

Jaime Priede

Historia de España: nuevas aportaciones*

Son muchos los libros sobre la guerra civil española que siguen surgiendo como setas en los expositores de nuestras librerías. He seleccionado los que siguen por parecerme que se trata de interesantes aportaciones para conocer más a fondo uno de los acontecimientos más traumáticos y significativos del siglo XX.

«La batalla decisiva de la guerra de España fue –dice Miguel Alonso Baquer–, sin duda, la batalla del Ebro. Esta conclusión no entraña que durante ella brillara genio militar alguno ni se dieran espectaculares maniobras estratégicas o tácticas». Según el autor del libro que comentamos, se trata de la batalla decisiva de la guerra de España simplemente porque al final de ella quedó históricamente decidido el resultado de la contienda. También la considera decisiva por la resuelta decisión –valga la redundancia– de librarla hasta agotarse, que, al parecer, tomaron el Estado Mayor Central del Ejército Popular de la II República y el Cuartel General del Generalísimo del Ejército Nacional.

Para Alonso Baquer, la batalla librada en el gran recodo del río Ebro, cuyo epicentro estaba en la ciudad catalana de Gandesa, merece pues una gran atención. Desde ella no se explica toda la guerra sufrida por España entre 1936 y 1939, pero sí lo más esencial de ella, que fue la crueldad de una dialéctica de voluntades hostiles entonces desencadenada bajo la forma de un inmenso choque de grandes ideales, que no sólo de grandes intereses.

Este acontecimiento bélico es, en lo militar, la batalla que decidió el signo de la guerra. Pero, además, durante los cien días de la reiteración de aquellos cruentos combates, siempre renovados por ambas partes, se resolvieron en España graves crisis de política interior en ambas retaguardias y se plantearon, sobre todo desde el mes de septiembre en Munich, los verdaderos antecedentes de lo que muy pronto iba a ser la segunda guerra mundial.

Hasta julio de 1938, en el escenario mundial adyacente, predomina la idea de una internacionalización del conflicto hispano. Desde noviembre, está del todo convenido en el entorno que el conflicto se vuelve a naciona-

* El Ebro. La batalla decisiva de los cien días, *Miguel Alonso Baquer, La Esfera de los Libros, 2003. 429 pp.* La batalla del Ebro, *Jorge M. Reverte, Crítica, 2003. 640 pp.* España en llamas. La guerra civil desde el aire, *Josep Mª Solé y Joan Villarroya, Temas de Hoy, 2003. 349 pp.* Millán Astray. Legionario, *Luis E. Togores, La Esfera de los Libros, 2003. 495 pp.*

lizar o localizar como español, es decir, como guerra de España, como guerra civil española. Es exactamente lo que se materializó con la retirada de tropas extranjeras, brigadistas en el campo frentepopulista, y voluntarios germano-italianos en la zona nacional.

Alonso Baquer –doctor en Historia y militar de carrera–, ajusta su narración a cierto orden lógico, donde subraya siempre el contenido bélico o militar del episodio, aunque sin olvidar la subordinación de las nociones de guerra y de milicia al poder político. El dato básico es militar, pero la luz que lo ilumina para hacerlo inteligible es política. Hay, por encima de los combates, un debate ideológico sobre el poder y, en segunda instancia, un juego estratégico y táctico de maniobras.

En su minucioso estudio, el autor sigue de cerca las tesis de Salas Larrazábal, Martínez Bande, de la Cierva, Kindelán, Gª Escudero, Gª Valiño, Aznar, Moa, Suárez Fernández, pero también tiene en cuenta las de Azaña, Rojo, Líster, Prieto, Modesto Guilloto y de algunos más de uno y otro bando, para llegar, a continuación, a sus propias conclusiones, que él mismo considera que no son románticas ni de fundamento idealista, sino lógicas, realistas y prácticas.

Si el enfoque del trabajo de Miguel Alonso Baquer es político y, sobre todo, estratégico y táctico, *La batalla del Ebro,* de Jorge M. Reverte, por el contrario, trata, en primer término, del sufrimiento humano; del dolor, de los heridos y muertos de la contienda, de este Stalingrado o Verdún español que fue la simbólica batalla del Ebro. Es la visión del periodista y escritor. Con su trabajo, el autor de *Demasiado para Gálvez, Gálvez en Euskadi, Gálvez y el cambio del cambio, Gálvez en la frontera* y un largo etcétera, nos quiere contar que la guerra tiene olores, sabores y sonidos propios –los de la muerte–, y que la del Ebro fue la batalla más triste y grandiosa; cuatro meses de 1938 en los que doscientos cincuenta mil hombres mataron y murieron en un empeño que hoy se nos presenta desgarrador, sangriento, inútil ...

Con su pluma de escritor y periodista, Jorge M. Reverte nos cuenta un montón de historias con las que construye la historia de la batalla del Ebro, desde todos los puntos de vista y con toda su complejidad, ya que saca a relucir desde la alta política internacional –con sus trastiendas–, hasta el fondo mismo de las trincheras.

En este libro podemos apreciar una muy buena combinación de talento literario y de consistente investigación histórica.

La muerte también viene del cielo

La guerra civil española desde el aire es el contenido del libro *España en llamas,* que nos habla de toda esa muerte que llega desde el cielo.

Los bombardeos aéreos fueron una terrorífica novedad de nuestra guerra de 1936, y Madrid fue la primera gran ciudad del mundo regularmente bombardeada. Cualquier escuela, hospital, iglesia, biblioteca, museo, fábrica o mercado podía convertirse en objetivo de las bombas. Hasta entonces, la guerra quedaba circunscrita a campos de batalla de pocos kilómetros y las víctimas eran casi exclusivamente hombres en edad militar. A partir de la nuestra guerra civil las víctimas podían estar a centenares de kilómetros de los lugares del enfrentamiento y ser población civil indefensa.

Si al iniciarse el conflicto bélico, la aviación española estaba totalmente obsoleta, la ayuda de potencias extranjeras como Alemania, Italia y Rusia posibilitó que sus mejores bombarderos fuesen enviados a la península. Estos aparatos fueron los S-81 y S-79, italianos; los He-111, alemanes, y los «Katiuskas» rusos. En este sentido, como en tantos otros, la guerra del 36 fue un campo de pruebas y de experimentación que se aplicaría a mayor escala durante la Segunda Guerra Mundial. La aviación se convirtió en un arma decisiva, y la actuación de la aviación italiana y alemana fue determinante en la victoria del ejército franquista. La mencionada guerra sirvió de laboratorio para que los expertos en la guerra aérea teorizaran al respecto. Los hechos que tuvieron lugar entre los años 1936 y 1939 en los cielos de España permitieron descubrimientos importantes para el desarrollo de la estrategia bélica, como por ejemplo, que los aviones procedentes del mar eran más difíciles de detectar por el enemigo (todavía no existía el radar), o que los ataques en cadena ininterrumpida hacían desarticular los sistemas de alarma, o que la combinación de bombas era más eficaz o terrorífica... Josep Mª Solé y Joan Villarroya, ambos doctores en Historia Contemporánea y reconocidos especialistas en la guerra civil, han realizado un interesante trabajo de investigación historiográfica, con aportación de documentos claves, que traen nueva luz sobre uno de los conflictos más traumáticos del siglo XX.

A los autores de *España en llamas* les sorprende, de manera especial, que los pilotos de guerra, responsables de estos bombardeos, siempre hayan gozado de buena prensa. «Hoy en día –dicen– disponemos de suficiente información para conocer el alcance

de las masacres ordenadas y ejecutadas a conciencia, ocasionadas por los bombardeos, y una parte importantísima de las víctimas, mal que les pese a los verdugos, fueron mujeres y niños».

En su libro, Solé y Villarroya llevan a cabo un minucioso recuento de los bombardeos que sufrieron las ciudades españolas en el transcurso de la contienda, tanto desde el bando nacional como desde el republicano, y analizan de manera exhaustiva el panorama de la aviación antes de la guerra, su evolución a lo largo de la misma y sus trágicas consecuencias para la población civil. Se trata de un trabajo hecho a fondo y, sin duda, enriquecedor.

Mutilado en el cuerpo y en el alma

Luis E. Togores, doctor en Historia Contemporánea y actual decano de la Facultad de Humanidades del CEU, es el autor de la más reciente biografía del fundador de la Legión Española, Millán Astray, personaje significativo en la Historia de España de la primera mitad del siglo XX (sobre todo, de los años veinte a los cuarenta).

Tuerto, manco, mutilado en el cuerpo y en el alma, histriónico teatral hasta el punto de rayar en lo ridículo–, cultivador de la mística del sacrificio y de la muerte, adorado por unos, temido y despreciado por otros, el general Millán Astray encarna, para muchos españoles, el totalitarismo militarista de los vencedores de la Guerra Civil, sin embargo, para otros se trata de un héroe por haber fundado la Legión Española. Yendo más allá de los tópicos, hemos de reconocer que se trata de una figura compleja.

Como soldado profesional participó en los sucesos más importantes de finales del siglo XIX y principios del XX: combatió en Filipinas; participó en el sangriento conflicto marroquí, al mando de las tropas moras –policía indígena y regulares– y luego, de sus legionarios; estuvo en misiones militares y políticas en el extranjero; se enfrentó a las Juntas de Defensa y a la II República azañista, por la que fue depurado; más tarde promovió con otros el ascenso de Franco a la Jefatura del Estado y creó el mito de «Franco Caudillo»; trabajó como comentarista radiofónico y fundó Radio Nacional de España.

De la presente biografía, merece la pena destacar como los capítulos más interesantes: la creación y desarrollo del mito del caudillaje; el enfrentamiento con Unamuno y su significado; y las contiendas mantenidas con las

Juntas de Defensa, que le llevan a acabar presentando su dimisión en el Ejército.

«Una Patria: España. Un Caudillo: Franco», era el lema. La única doctrina política que había que acuñar era el caudillismo político. Millán Astray, que dirigía el servicio de Prensa y Propaganda, se hizo cargo del tema, empeñándose a fondo en el mismo. Ya muy menguado por las numerosas heridas y sus secuelas, no recibió ningún mando directo de tropas en la nueva campaña militar, aunque de forma casi inconsciente prestaría un importante servicio. «Dejándose llevar por su instinto –dice su biógrafo– y por el desarrollo de los acontecimientos facilitó que uno de los suyos, un africanista, uno de sus más íntimos amigos, Franco, alcanzase la jefatura absoluta de las dos Españas». «Aunque la labor de Millán Astray –añade– pueda parecer poco importante, los escasos tres meses en que dirige Prensa y Propaganda son unos momentos fundamentales, pues son los días en los que surgirá su decisión de convertirse en el principal constructor de la imagen pública de Franco, el mito del Caudillo. La radio y la prensa serán fundamentales en esta labor».

En el periodo de las entreguerras las corrientes imperantes en la política estaban claras y centradas, especialmente en el bando nacional y sus amigos fascistas, en la figura de un solo hombre, llámese Caudillo, Führer o Duce. Las directrices y apoyos que venían desde Berlín en materia de propaganda, del ministerio que dirigía con extraordinaria eficacia Goebbels, junto a importantes partidas de material de guerra, instaban a seguir esa línea propagandística.

Según Togores, la naturaleza dictatorial y mesiánica de Mussolini y Hitler, de los sistemas políticos que encabezan, aliados de la España sublevada, son un perfecto modelo y referente para Millán Astray en su tarea de potenciar y exaltar la figura de Franco «No es fascista –especifica de su personaje–, ni falangista, aunque estas ideologías nuevas, por su carácter militarista, jerarquizado y autoritario, le hacen sentirse a gusto y cómodo».

Del famoso enfrentamiento del biografiado con Unamuno, el autor hace una recopilación exhaustiva de las opiniones de todos los que vivieron, o conocieron de primera mano, el acontecimiento, para concluir diciendo que «a partir de los finales de los años sesenta del siglo pasado es cuando se comienza a dar importancia al enfrentamiento de Unamuno con Millán Astray sometiéndole a una lectura de interpretación muy

distinta a la realidad de lo acontecido».

Togores finaliza su trabajo haciendo una respetuosa alusión a la traumática vida de pareja de su protagonista y a su paternidad tardía y fuera del matrimonio. Es la biografía de un personaje muy peculiar, que, sin duda, bascula entre el esperpento y el héroe.

Isabel de Armas



La tumba de Borges en Ginebra

América en los libros

Gabo y Fidel. El paisaje de una amistad. *Ángel Esteban y Stéphanie Panichelli, Espasa, Madrid, 2004,341 pp.*

Este libro relata los entresijos, un tanto complejos y tortuosos, de la amistad, confesada públicamente por ambos, de dos hombres tan importantes como poderosos y carismáticos: Fidel Castro y Gabriel García Márquez. Uno y otro no ahorran adjetivos a la hora de definir y reafirmar su sólida amistad. Así Castro ha sostenido que le gustaría encarnarse en un escritor como García Márquez. A su vez éste, cuando Castro es atacado, no duda en defenderle, en considerarle un Mesías y responde que es un hombre muy tierno. Quizás una de las confesiones que más sorprende sea el hecho de que Castro sólo ha reconocido en público una amistad: la del colombiano. Es legendaria la soledad afectiva del Presidente cubano, mientras que en el caso de Gabo es todo lo contrario, incluso a pesar de que muchos amigos se hayan alejado de él debido a su enigmático y tozudo apoyo al gobierno castrista. Alejamiento que comenzó, como se sabe, a raíz del caso Padilla debido a la ambigüedad del Nobel en un caso que supuso la primera fisura en el gobierno de Fidel con el consiguiente desencanto por parte de muchos intelectuales que habían apoyado la revolución. El escritor, lejos de aclarar posiciones, ha continuado fiel a esta ambigüedad provocando enfados y posturas encontradas.

El libro recoge la cautela de Gabo hacia Fidel y su silencio pertinaz frente a la actual situación de la isla pero no se da respuesta a tal comportamiento y quedan sin responder lo que tantos se preguntan: ¿es suficiente la amistad para no condenar los asesinatos políticos? ¿Por qué Márquez no denuncia lo que está sucediendo en Cuba? Lo cierto es que Castro se ha servido del autor de *Cien años de soledad* para difundir sus logros revolucionarios y lo cierto, también, es que Gabo, que siempre rechazó proposiciones para ser ministro, embajador o, incluso, presidente, no dudó en apoyar al líder revolucionario. Muchos hablan de que ésta es una amistad peligrosa que todavía oculta muchos datos. La verdad es que no parece muy convincente la conclusión a la que llegan los autores del libro cuando sostienen que todo el apoyo del escritor se justifica por la fascinación que

siente por el poder. Afirmación cierta como puede verificarse en sus novelas y como se desprende de la amistad de Márquez con otros dirigentes de izquierda. Sí queda demostrado que a raíz de la concesión del Nobel el escritor decidió usar la fama en sentido político y «ponerla al servicio de la revolución latinoamericana». Frente a la admiración que como escritor despierta resulta difícil digerir su vanidad desmedida, así como su insultante ingenuidad cuando sostiene que «en Cuba no hay torturas» y su presuntuosidad cuando no duda en afirmar que la mejor información sobre Cuba la tiene él.

El libro es desigual, en algunos capítulos innecesariamente prolijo, como la descripción de la fundación de la escuela de cine de San Antonio. Un relato que a pesar de ser excesivamente anecdótico, aclara parte de la extraña amistad entre dos iconos hispanoamericanos.

Palabra de América, *Roberto Bolaño, Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera, Iván Thays y Jorge Volpi, Seix Barral, Barcelona, 2004, 236 pp.*

Este libro recoge la opinión de 12 escritores, de origen geográfico variado, «pero más de doce libros los representan», los más jóvenes de América Latina, que participaron en el Encuentro de Autores Latinoamericanos organizado por la editorial Seix Barral en julio de 2003 en Sevilla. Volumen interesante pues se convierte en una reflexión en torno a la aparición de una nueva generación de escritores surgida tras el *boom* (parece que después de éste la literatura latinoamericana pasó al olvido) con unos planteamientos literarios distintos a los de sus predecesores pero que reivindican una influencia común: la de Roberto Bolaño.

A partir de la constatación de que durante la segunda mitad del siglo XX ha habido continuidad entre tres generaciones de escritores latinoamericanos: la del *boom*, la de Bolaño y la de los nacidos en los años 60, los puntos de análisis de los ponentes y pertenecientes, además, a esta novísima generación, dejaron claro la defensa de su originalidad y peculiaridad, así como su desvinculación del *boom* de los 60 (algunos de ellos, como Roberto Bolaño, arremetieron contra García Márquez y Vargas Llosa, «escritores con *glamour*, millonarios y con relaciones sociales de alto nivel, que dicen sí al poder») y su necesidad de reafirmar su diversidad y rechazo de clichés. Estos escritores han dejado claro en este encuen-

tro que están hartos de ser considerados como continuadores del realismo mágico –fórmula que, por otro lado no cultivan– y que para ellos es sólo la expresión del Caribe y no de todo un continente tan complejo y diverso. A la vez defienden su condición de cosmopolitas, urbanos y posmodernos.

Hay ahora, por tanto, una nueva manera de leer y escribir literatura en América Latina, sin que ello quiera decir que esta generación renuncie a su herencia literaria. Sostienen estos novelistas que surgen nuevas maneras de abordar la realidad, maneras más acordes con su visión personal de la literatura y de la realidad de América Latina. Ello, como defiende Jorge Franco, hace que la literatura actual de este continente no se parezca en nada a la de sus antecesores. Diferencia que, por otro lado, consideran natural ya que las circunstancias han cambiado. Ahora los escritores no se ciñen al espacio latinoamericano, surgen otros nuevos y distantes en los que se ambientan las novelas: China, París, Suiza, Bizancio, Rusia, Madison... También la utopía de los escritores anteriores ha cedido paso al desencanto. Los nuevos novelistas sólo aspiran a contar historias sin asumir posiciones políticas. La realidad ya no necesita del escritor para alterarse porque es «es sí misma una realidad trastornada». Esta generación más joven desconfía de propuestas ideológicas y detesta cultivar la visión tradicional del escritor comprometido con su sociedad y con firmes convicciones políticas. Sólo cree en el hombre derrotado. Lógicamente, surgen otros temas más acordes con los nuevos tiempos y la era tecnológica: la cultura de masas, la publicidad, el vídeo... Es tal el desarraigo de estos autores que resulta difícil reconocer su nacionalidad, dificultad potenciada porque han eliminado la identidad de su narrativa.

En cuanto a la recepción de esta literatura por parte de la crítica española, que tan maravillosamente acogió las novelas del *boom*, deja mucho que desear. Se cree que la crítica en los periódicos se ha reducido a una simple y escueta opinión, muchas veces arbitraria y movida por intereses comerciales. Estos escritores están convencidos de que no hay una crítica española genuina y especializada y que, por otro lado, está empeñada en constreñir al escritor dentro de su nación. Una crítica que, en definitiva, sólo busca escritores que reemplacen a los consagrados.

Este encuentro en el que se ha debatido en torno a la aparición de una nueva generación literaria ha dejado claro que el futuro de la misma es más que prometedor como revela la nómina de algunos de sus representantes y que figura

al comienzo de esta reseña; que estos escritores tienen necesidad de definirla sin prejuicios y que defienden una literatura en español sin fronteras.

Solamente cabe señalar que el nivel de las ponencias mantuvo, en general, coherencia y cohesión intelectual y que los participantes estuvieron tutelados en todo momento por la presencia inevitable de Roberto Bolaño a cuya memoria va dedicado el volumen.

La otra cara de Rock Hudson, *Guillermo Fadanelli, Anagrama, Barcelona, 2004, 144.pp.* **Compraré un rifle,** *Guillermo Fadanelli, Anagrama, Barcelona, 2004, 140 pp.*

El escritor Guillermo Fadanelli (1963) representa uno de los valores más desazonantes de la literatura contemporánea mexicana. Adscrito al movimiento *underground* o contracultural, una de cuyas manifestaciones más próxima es la revista *Moho*, fundada y dirigida por este escritor, se siente parte de la llamada «estética chatarra», «estética basura», etiqueta muy apropiada, como ironiza el autor, en un país caracterizado por su pobreza. La define como «una actitud que se opone a la idea de lo trascendental en la literatura». Convencido de que ésta se relaciona con el dolor, no duda en hacer suyo un pensamiento de Cioran: «El mundo no se conoce por medio de conceptos sino a partir de las lágrimas», afirmación que lleva al autor de *Lodo* a entender la literatura «como producto de una intensa relación con la vida», lo cual explica, a su vez, la presencia del factor autobiográfico en sus novelas y relatos.

Los dos libros que comentamos tienen en común estar ambientados en México, enorme territorio «compuesto de barrios, colonias, espacios que tienen desarrollos muy diferentes, en donde hay colonias muy bellas y otras muy deteriorada». México representa la ciudad como destino trágico, como caos, una ciudad que «mata al espíritu, pero no al cuerpo». Es un territorio de guerra. Como confiesa Guillermo Fadanelli:«Vivo en la ciudad más grande del mundo, que resulta la más incómoda y brutal con sus habitantes y por ello tratamos de devolver bofetada a bofetada las que propina a sus ciudadanos». Un espacio inhóspito, «como un cajón de muerto», en el que no hay nada nuevo. Todo está usado, viejo y podrido: los edificios están desmoronándose, las calles reventadas y llenas de baches, sucias, con olor a orines, vómito, a madera podrida y a gasolina, por donde pululan y sobreviven

asesinos, prostitutas, drogadictos, obsesos sexuales... en cualquier caso seres desesperanzados, desamparados, olvidados y solitarios, que nunca llegan a nada y a los que nada les sale bien. No sienten esperanza de cambio y están convencidos de que la vida seguirá igual: miserable y desgraciada. Fadanelli se centra en los desposeídos, desfavorecidos y marginales, pero sin actitudes maniqueas, ni de denuncia, ni de defensa de los pobres, tampoco propone la necesidad de cambios. El escritor mexicano mantiene un claro y evidente distanciamiento respecto a la violencia y al retrato de la delincuencia como alternativa a la imposibilidad de modificar el sistema y la realidad. Ante esta certidumbre el autor de *Compraré un rifle* sostiene que «ante lo social la indiferencia es verdaderamente provocativa».

Tanto en el conjunto de relatos como en la novela estamos ante la destrucción de lo inmediato, de la cotidianeidad vivida por unos personajes que se entregan a su trágico destino. «El crimen y la vejación en mi literatura no son un accidente, sino una parte fundamental de la vida cotidiana. Pero no soy un cronista, sino un escritor con obsesiones. Unos delirios que me llevan a ver la ciudad como un Nintendo teñido de rojo. Nunca me ha interesado la política como tema literario».

Estilísticamente, el lenguaje elegido pertenece al código criminal, es el lenguaje de la podredumbre y de la descomposición ya que para este escritor, como le enseñó John Fante, «la literatura no es sólo un ejercicio de buena gramática». Literatura acerba, que va derechamente a su objetivo, condensada –el autor considera absurdo escribir novelas largas– en la brevedad de un apunte y que perturba por la apatía con que se describe la denigración. Dos libros que representan el más puro nihilismo que explica, también, la razón por la cual escribe este autor: «porque existen preguntas que jamás serán respondidas».

Milagros Sánchez Arnosi

Osvaldo Bazán, Historia de la homosexualidad en la Argentina, De la Conquista de América al siglo XXI, *Buenos Aires, Marea Editorial, 480 pp.*

«Tenía el corazón cálido, el gesto frenético, el sentido del lirismo, y veía casi todo en negro, como una llama pasando sobre la nada. Tal la descripción que hizo León Daudet de un argentinito de Tucumán que un día recaló en París para convertirse al cabo en un

personaje de Proust. El argentinito se llamaba Gabriel Iturri, o D'Yturri, según la fantasía de quien haría de él su secretario y su amante, el conde Montesquiou-Fézenzac. Ambos pasaron a la inmortalidad gracias a *En busca del tiempo perdido,* donde Iturri se llama Jupien o Morel y el conde se transforma en el barón Charlus.

En su *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI,* Bazán nos recuerda este cuento de hadas y otros más bien de terror, como lo ilustran los casos de Andrés Cepeda, «delincuente menor, anarquista y homosexual [..]. uno de los primeros poetas del tango», muerto a cuchilladas en 1910; del dramaturgo Tulio Carella, torturado en Brasil por los militares en 1961 como presunto «agente cubano» y obligado a callar con el chantaje de hacer pública su homosexualidad; o la del cupletista Miguel de Molina, quien desembarcó en Buenos Aires en 1942 y fue expulsado en 1943, por homosexual, en virtud de la ley de Residencia, «la que echó a anarquistas y obreros revoltosos».

Son como breves monografías o, si se quiere, apasionantes relatos insertos en una reflexión más amplia sobre el «pecado nefando», como se llamaba en España, y se siguió llamando en el Nuevo Mundo desde los primeros días de la Conquista, a la relación sexual entre hombres. También se amplía la narración, ya que se trata de rastrear a partir del siglo XV, y en el espacio total americano, el origen de un prejuicio que se apoderó de todo un continente en el que muchas de sus culturas no despreciaban la práctica del sexo entre varones, ni la censuraban, ni la castigaban. Para los mapuches, por ejemplo, «además de hombres y mujeres, había al menos una identidad de género más y aceptaban muchos tipos diferentes de actos sexuales. Pensaban que la sexualidad era algo que se construía, no algo que resultaba naturalmente de la anatomía». Y, más importante aún, «para ellos, un hombre que se "afeminaba" no perdía ningún estatus, privilegio o poder porque tanto hombres como mujeres estaban en un pie de igualdad. Ser menos hombre no era mal visto porque ser mujer no lo era. La mujer y lo femenino eran valorados socialmente».

El autor dedica el libro «a los prejuiciosos, los crueles y los necios», que le hicieron «buscar respuestas», una de las cuales es esta que acabamos de citar, siempre respaldadas con abundantes fuentes documentales, lúcidamente argumentadas y expresadas con contundente claridad.

Ricardo Dessau

Esa maldita costumbre de morir, *Juan Manuel Roca, Bogotá, Alfaguara, 2003, 263 pp.*

En su primera novela, *Esa maldita costumbre de morir*, Juan Manuel Roca prosigue la tarea de fabricar espejos que había emprendido en su poesía, pero el reflejo de su prosa, a diferencia de la síntesis que exige el poema, no es en esta oportunidad una instantánea de la vida fluctuante y huidiza, sino un extenso tapiz en el que se entrelazan en una misma urdimbre la saga fantasmal de una familia y la historia de un país, entrevistos a través de las obsesiones y anhelos de dos hermanos que escriben con plumas diferentes en un mismo cuaderno de bitácora el diario de sus lecturas y sus días.

En la vieja casona fantasmal donde moran los hermanos ensimismados en su particular enajenación el tiempo parece detenido en los cristales y en los libros mientras cada uno se entrega en solitario a su ceremonia de fuga y de rescate, confiando en la eficacia de su método para exorcizar el tiempo ominoso que los cerca. Camilo extrae del viejo espejo familiar, como de un álbum de ausencias, las imágenes de sus muertos más queridos. Mientras Fabricio escribe cartas demenciales a criaturas que sólo habitan en los libros en un esfuerzo desesperado por interrogarse a sí mismo y a su tiempo.

Esta forma de autismo que gobierna la existencia de ambos hermanos crea una enemistad entre ellos que en un principio los separa pero que luego se desvanece cuando, por arte de un oscuro escamoteador que se ha apoderado del país, empiezan a desaparecer en la ciudad los espejos y los hermanos, que hasta entonces habían evitado mirarse a la cara, se reconocen cada uno en la imagen del otro y descubren con asombro que las diferencias que los han mantenido alejados son tan sólo aparentes, pues su afición a los espejos y a los libros son únicamente formas diferentes de forjarse una identidad única e irrecusable que les ha permitido mantenerse a salvo del aborregamiento colectivo que pretenden implantar los siniestros censores que sirven al poder.

A partir de este momento, la novela entra en el *crescendo* de una pesadilla orweliana: alude a la historia más reciente de Colombia y los espejos y los libros como salvaguardias de la identidad son condenados por mandato del gran líder. A su vez, empiezan a ser perseguidos sistemáticamente por censores furiosos dispuestos a exterminarlos de la faz de la tierra en una cacería de brujas sin cuartel que termina arrastrando en su hecatombe a los

dos hermanos decididos a defender su reflejo hasta el último aliento de su vida.

Parábola de una sociedad obnubilada por el odio que, incapaz de asimilar las enseñanzas de su propio pasado, se deja dominar por la ira y los peores instintos, *Esa maldita costumbre de morir* es también una novela contra el gregarismo de nuestros días que reivindica orgullosamente el derecho a la obsesión y la individualidad. El espejo del político que anula las conciencias para conseguir que todos nos identifiquemos con su tiránico reflejo es destructivo, pero el espejo íntimo y privado que arrastra cada hombre por el mundo, formado con sus lecturas y su vida, es el manantial de los deseos humanos, el venero donde se hunden las raíces del arte y de la personalidad.

Samuel Serrano

Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro, *Javier de Navascués, Iberoamericana, 125 pp., Madrid/Frankfurt, 2004.*

Julio Ramón Ribeyro, uno de los más importantes cuentistas en lengua española y miembro excéntrico de la peruana «generación del 50», está reconocido como un autor altamente influido por la tradición realista decimonónica. Esta adscripción requiere ser matizada: Ribeyro, escritor plenamente contemporáneo en cuanto a su mentalidad escéptica y poliédrica de la realidad, no comparte las visiones totalizadoras que, todavía en el siglo XIX, los escritores habían mantenido por su fe en el positivismo científico. Sin embargo, conviene rescatar de esta vinculación entre Ribeyro y el realismo (con el que establece, antes que una imitación, un diálogo fecundo) la especial dimensión significativa y simbólica de la que supo dotar a la categoría del espacio.

Javier de Navascués atiende a este campo de la narratología, tan frecuentemente descuidado, revelando su profundo conocimiento tanto de la escritura de Ribeyro como de su evolución intelectual y estética. En efecto, de la actitud testimonial adoptada durante una época de cambios (la modernización y engrandecimiento de Lima en los años 50-60, percibida desde la lejanía de unas ciudades europeas desmitificadas cuando se convierten ellas mismas en escenario), que no excluye la actitud de crítica social, Ribeyro pasará en sus obras de madurez, consumado ya el cambio, a una nostalgia que marca claras distancias con

respecto a otros tipos de idealización vigentes en el canon de la literatura peruana, como el costumbrismo de Palma o el indigenismo de Arguedas. Ribeyro crea un «universo familiar», burgués y contemporáneo, más cercano por ello al lector que las reliquias incaicas o el aristocratismo virreinal.

De los espacios y de las técnicas que sirven a Ribeyro para su apropiación (interiores, exteriores, diversas amplitud y funcionalidad de la descripción en novelas o cuentos) se vale Navascués para analizar sus valores simbólicos: se otorga especial importancia a elementos como la ventana, la torre, o el jardín y las flores que ven invertida su significación tradicional (el escenario erótico, la primacía de la rosa). Y estudia también, en definitiva, los valores que sostienen la recreación realista de Julio Ramón Ribeyro: un escepticismo que se tratará de contrapesar con el arraigo en la nostalgia del universo perdido, de la infancia y, por último, la familia, como razones sólidas para existir a despecho de la insatisfacción cotidiana (quizá hubiera sido de agradecer, acerca de este tema, un mayor espacio que el que se le dedica en la conclusión, aun a riesgo de apartarse de las cuestiones puramente espaciales).

Manuel Prendes

El fondo de la maleta

Elvio Romero (1926-2004)

Nacido en la localidad paraguaya de Yegros, desempeñó desde su niñez diversos oficios, entre ellos el de carretero. Formó parte de la vida literaria de Asunción hasta que el golpe de Estado de 1947 lo obligó a exilarse en la Argentina. El resto de su vida transcurrió en Buenos Aires, donde se relacionó con poetas de diverso origen y común ideología: Rafael Alberti, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón.

La poesía de Romero apunta a lo social y se reclama de voces epónimas, populares, anónimas. Su catálogo poético se inicia en 1948 con *Días roturados* y llega a *Flechas en un arco tendido* (1994), sumando títulos como *De cara al corazón, Destierro y atardecer* y *El viejo fuego.* En prosa publicó una biografía de Miguel Hernández.

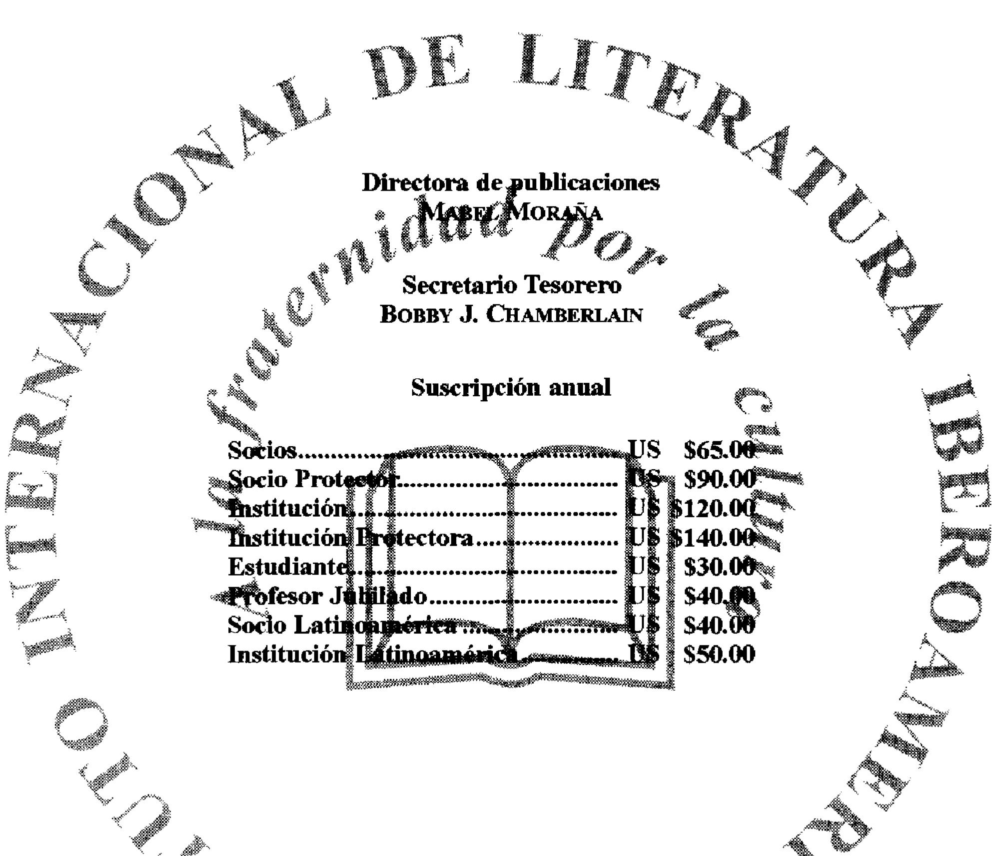
En 1989, derrocado el dictador Stroessner, volvió al Paraguay donde se incorporó al PEN Club, la Academia Paraguaya y al Premio Nacional. Desde 1995 se desempeñaba como agregado cultural en la embajada de su país ante el gobierno argentino.

Colaboradores

YOLANDA ARELLANO: Historiadora argentina (Buenos Aires).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
TOMÁS CALELLO: Historiador argentino (Buenos Aires).
CRISTINA CASTELLO: Periodista argentina (Buenos Aires).
JOSÉ MARÍA CASTRILLÓN: Crítico literario español (Cangas de Narcea).
RICARDO DESSAU: Periodista y crítico argentino (Buenos Aires).
CARLOS GARCÍA: Crítico literario argentino (Hamburgo).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid).
RITA GNUTZMANN: Ensayista y crítica argentina (Vitoria).
MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ: Crítica literaria uruguaya (Montevideo).
ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: Crítico literario español (Tenerife).
SUZANNE JILL LEVINE: Crítica literaria y ensayista norteamericana (Santa Bárbara, Estados Unidos).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Ensayista y crítico español (Berna).
ALFRED MAC ADAM: Crítico literario norteamericano (Nueva York).
CELINA MANZONI: Ensayista y crítica argentina (Buenos Aires).
GERALD MARTIN: Hispanista norteamericano (Pittsburgh).
SARAH MARTÍN LÓPEZ: Crítica literaria española (Valencia).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
EDUARDO MOGA: Escritor español (Sant Cugat del Vallés).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid).
JOSEFINA PONTORIERO DE BAGLIVO. Historiadora argentina (Buenos Aires).
MANUEL PRENDES: Ensayista y crítico español (Granada).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
ÁNGEL PRIGNANO: Historiador argentino (Buenos Aires).
JOSÉ RIVERO: Crítico literario español (Ciudad Real).
ANA RODRÍGUEZ FISCHER: Ensayista y crítica española (Barcelona).
FRANCISCO SANABRIA MARTÍN: Jurisconsulto español (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
LÁSZLÓ SCHOLZ: Hispanista húngaro (Budapest).
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid).
LILY SOSA DE NEWTON: Escritora argentina (Buenos Aires).
CHARLES TOMLINSON: Escritor inglés (Gloucester).
MADELEINE ZACHARIAS: Historiadora argentina (Buenos Aires).

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana



Directora de publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	**US**	**$65.00**
Socio Protector	**US**	**$90.00**
Institución	**US**	**$120.00**
Institución Protectora	**US**	**$140.00**
Estudiante	**US**	**$30.00**
Profesor Jubilado	**US**	**$40.00**
Socio Latinoamérica	**US**	**$40.00**
Institución Latinoamérica	**US**	**$50.00**

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la Revista Iberoamericana y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la Revista Iberoamericana, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA *Revista Iberoamericana*
1312 Cathedral of Learning, University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.



Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
AECI
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

España reconoce la independencia de América

Agustín Sánchez Andrés

Juan Carlos Pereira Castañares

Miguel Ángel Urrego

Tomás Straka

Víctor Peralta Ruiz

El portugués: lengua y literatura

Pere Comellas Casanova

Jordi Cerdá Subirachs

Carlos Reis

Ignacio Vázquez

Ana Paula Arnaut

Isabel Soler

Miguel Real

Cecilia Barreira



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



SECRETARÍA DE ESTADO
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL



10 euros